هدى الصدة

الجندر والوطن والرواية العربية
مصر (١٨٩٢ - ٢٠٠٨)

المركز القومي للترجمة



3210

ترجمة: هالة كمال

الجندر والوطن والرواية العربية
مصر (١٨٩٢ – ٢٠٠٨)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 3210
- الجندر والوطن والرواية العربية: مصر (١٨٩٢- ٢٠٠٨)
- هدى الصدة
- هالة كمال
- الطبعة الأولى 2020

هذه ترجمة كتاب:
Gender, Nation and the Arabic Novel: Egypt 1892-2008
By: Hoda El-Sadda

First published by Edinburgh University Press and Co-published by
Syracuse University Press

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الجندر والوطن والرواية العربية

مصر (١٨٩٢ – ٢٠٠٨)

تأليف: هدى الصدة
ترجمة: هالة كمال

2020

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الصدة، هدى
الجندر والوطن والرواية العربية - مصر (١٨٩٢- ٢٠٠٨)
/ تأليف هدى الصدة ، ترجمة: هالة كمال.
ط١، القاهرة، وزارة الثقافة ، المركز القومي للترجمة، ٢٠٢٠
٣٦٨ ص، ٢٤سم
١- القصص العربية - تاريخ ونقد
(أ) كمال، هالة (مترجم)
(ب) العنـــوان ٨١٣,٠٠٩

رقم الإيداع : ١٦١٧٩ / ٢٠٢٠
الترقيم الدولي : 978-977-92-1776-5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعريفه بها. والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويــات

كلمة المترجمة

الجندر والوطن والرواية العربية
تأملات في النقد الأدبي والترجمة النسوية

هالة كمال

يأتي كتاب هدى الصدة، أستاذة الأدب الإنجليزي والمقارن فى كلية الآداب، جامعة القاهرة، عن **الجندر والوطن والرواية العربية: مصر (١٨٩٢-٢٠٠٨)**، الصادر عام ٢٠١٢ عن دار نشر جامعة إدنبرة فى إسكتلندا ودار نشر جامعة سيراكيوز فى أمريكا، ليقدم نموذجا متميزا في الدراسات البينية الجامعة بين الدراسات الأدبية وما بعد الكولونيالية ودراسات الجندر، مع التركيز على نشأة الرواية العربية وتطورها. وقد رأيت أن أشير بإيجاز هنا إلى ثلاثة جوانب متصلة بقراءتي وترجمتي لهذا الكتاب، ومن هنا قمت بتقسيم "كلمة المترجمة" إلى ثلاثة أجزاء، أستهلها بتتبع محتوى الكتاب وأهم القضايا التي يتناولها، ممثلة في الهوية والتراث والخيال. ثم أنتقل في الجزء الثاني لأتأمل الكتاب في إطار مناهج النقد الأدبي والتحليل الجندري، مع محاولة التعرف إلى موقعه في إطار تاريخ النقد الأدبي العربي والنقد النسوي ودراسات الجندر. وأخيرا، أنتقل إلى موقعي باعتباري مترجمة لأعرض أبرز استراتيجيات الترجمة التي استعنت بها في نقل هذا الكتاب إلى القارئات والقراء العرب، وذلك من منطلق معرفتي بأهم مناهج الترجمة النسوية التي تطورت على مستوى النظرية والممارسة خلال العقود الثلاثة الأخيرة في ظل دراسات الترجمة.

يحمل الكتاب بناء يجمع بين الترتيب الزمني والأفكار والموضوعات المتنوعة، تنتظم جميعها في ثلاثة أجزاء، تؤطرها مقدمة في البداية وكلمة ختامية في النهاية. ويتناول الجزء الأول نشأة الخطابات التاريخية حول قضايا الوطن والجندر، والتي تطلق عليها المؤلفة مفهوم "سردية النهضة"، وذلك من خلال ثلاثة فصول تتناول نصوصا مختارة لكاتبات وكتاب وشخصيات عامة من نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. أما الجزء الثاني فيتضمن ثلاثة فصول تتتبع مراحل تطور السردية الوطنية وهزيمة نموذج النهضة، بدءا من منتصف خمسينيات القرن العشرين فصاعدا. ويركز الجزء الثالث على روايات "الكتابة الجديدة" بأقلام جيل جديد من الكاتبات والكتاب المتزايدين والصاعدين منذ تسعينيات القرن الماضي، مع الالتفات إلى الجوانب النسوية وبداوة ما بعد الكولونيالية والمساحات والهويات العتبية.

وتستهل هدى الصدة كتابها بطرح الفرضيتين الأساسيتين اللتين يقوم عليهما مشروعها البحثي، وهما أن التراث الأدبي المعتمد هو تراث يعكس ويشكل الأفكار المتعلقة بالوطن والهوية الوطنية في العصر الحديث، وأن الوطن هو في حد ذاته (مجتمع متخيّل) جندري. ويتضح أن العلاقة الجدلية بين الهوية والمخيلة والوطن والجندر والتراث المعتمد هي العلاقة التي تطرح السؤال المحوري في مشروعها البحثي، أي التداعيات المترتبة على تضمين عامل الجندر بوصفه فئة تحليلية في دراسة تاريخ الأدب العربي، وهي النقطة التي تعود إليها في نهاية الكتاب حين تذكر الأسئلة المتصلة بمختلف جوانب الكيان الوطني الجندري ومفهوم التراث الوطني المعتمد. وهكذا، وبصرف النظر عن الدعائم الثلاث التي يقوم عليها الكتاب والواردة في عنوانه (الجندر والوطن والرواية)، فإن البناء العام الحاكم للكتاب يبدو لي ممثلا في قضايا الهوية والتراث والمخيّلة.

ويقدم هذا الكتاب دراسة فريدة في تمثيلات الرجولة والذكورة والأنوثة في الأدب العربي، كما تطرح هدى الصدة بقوة مفهوم "بطل عصر النهضة" باعتباره معادلاً روائيًا للرجل الجديد في العصر الحديث. وهكذا توضح كيف خلقت كتابات قاسم أمين وعبد الله النديم صورة للمرأة والفلاح كمثال للتخلف في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بينما يقدم الرجل والمرأة من ذوي التعليم والثقافة الغربية مثلا وطنيا جديدا وشخصية بطل عصر النهضة في الأعمال الروائية. ومع ذلك نجد أن كلا من عائشة تيمور وملك حفني ناصف تعرضتا بالنقد لنموذج الرجل الحديث لتخليه عن مثال الرجولة التقليدي واكتسابه عيوب الذكورة في العصر الحديث.

ومن الجدير بالذكر أن هدى الصدة تركز هنا على نموذج الرجل الجديد، لا المرأة الجديدة، موضحة أن نموذج الرجل الجديد سبق المرأة الجديدة؛ لذلك وساهم في صياغتها في سياق بناء الدولة الوطنية الحديثة. وتتتبع المؤلفة نموذج الرجل الجديد في أعمال الأدباء المصريين منذ بدايات القرن العشرين فصاعدا، حيث تركز روايات محمد حسين هيكل وإبراهيم المازني ومصطفى صادق الرافعي على مفهوم الرجولة والذكورة في سياق الحداثة، بينما يلتفت توفيق الحكيم إلى علاقة الرجل المصري بالمرأة الغربية، ويقدم نجيب محفوظ ما تراه هدى الصدة بمنزلة خطاب وطني حداثي شامل حول النخب الليبرالية في عصر النهضة المصرية.

وتفرد هدى الصدة فصلا لأعمال لطيفة الزيات باعتبارها من النماذج الفذة والملهمة في إطار الكتابة النسائية في العالم العربي، وتشير تحديدا إلى الدور المهم الذي لعبته روايتها الباب المفتوح الصادرة في عام ١٩٦٠ في تاريخ الأدب النسائي العربي، إذ تجمع فيها بين قضية نضال النساء من أجل الحرية والكفاح الوطني في معركة التحرر والاستقلال. وهو الخط الذي تنتهجه لطيفة الزيات في أعمالها اللاحقة، حيث تخلق مساحات تتقاطع فيها علاقات القوى الطبقية والجندرية.

ويأتي الجزء الثالث من الكتاب ليركز على الكتابة الجديدة التي صاحبت جيل التسعينيات من القرن العشرين، ممن انطلقوا في كتاباتهم من التجربة الذاتية، وخاصة مجموعة الكاتبات اللاتي تحلل هدى الصدة أعمالهن من منظور مفهوم التجربة الذاتية بوصفها قضية سياسية. وتتطرق المؤلفة تحديدا إلى كتابات كل من مي التلمساني ونورا أمين اللتين قامتا بإعلاء التجربة الأنثوية الشخصية مع تقويض التمثيلات السائدة للأنوثة والذكورة. كما تنتقل إلى أعمال سمية رمضان وحسام فخر لتقرأ أعمالهما قراءة ما بعد كولونيالية ترى في هويات الأبطال تعبيرا عن هوية الترحال والتنقل ما بين الشرق والغرب.

وتعود هدى الصدة لتناول نموذج الرجولة والبطولة في أعمال صنع الله إبراهيم منذ ستينيات القرن العشرين وحتى بدايات القرن الحادى والعشرين، لتسلط الضوء على هزيمة الرجولة في أعماله وصعود شخصية اللا بطل في رواياته. وهو النموذج الذي يتطور ويتبلور في كتابات الجيل الجديد من الكتاب الذين يتتبعون سمات الذكورة والأنوثة في المساحات العتبية للمجتمعات القائمة على أطراف المدن، ممثلة في العشوائيات باعتبارها مناطق سكنية وثقافة فرعية تعبر عنها أعمال حمدي أبو جليل وأحمد العايدي ومحمد علاء الدين. وترى هدى الصدة في نماذج البطولة في هذه الأعمال تعبيرا عن صعود نموذج اللا بطل في الفن الروائي، وأزمة الرجولة على مستوى المجتمع، وهزيمة المشروع القومي على مستوى الوطن.

إن كتاب هدى الصدة، **الجندر والوطن والرواية العربية**، يقدم دراسة بينية متميزة، تجمع بين دراسات الجندر ودراسات الشرق الأوسط والدراسات الثقافية والنظرية الأدبية. كما تحتل موقعا بارزا في إطار دراسات الجندر في تاريخ الأدب العربي. فتتطرق إلى تفاصيل النصوص الأدبية في سياقاتها التاريخية الاجتماعية، دون أن تفوتها تفاصيل الكتابة الروائية بما تتضمنه من استخدام للرموز والبنية السردية والسمات الأسلوبية والتقاطعات بين الأنواع الأدبية. وهي إذ تتتبع وتعي

مسارات تكوين التراث الأدبي المعتمد، نجدها في كتابها هذا تفكك ذلك التراث الأدبي وتضيف إليه.

النقد الأدبي والتحليل الجندري

نشأ مصطلح "الجندر" في سياق الدراسات النسوية والعلوم الاجتماعية باعتباره أداة تحليلية يتم بمقتضاها تناول علاقات القوى بين الجنسين، وتجلياتها المتمثلة في الاختلاف والتمييز والتنميط. وقد شهدت النظرية الأدبية تطورا مرتبطا بالتقاطعات بين الدراسات الأدبية ودراسات الجندر بوصفها تخصصات معرفية، وتشير الناقدة بام ليسك إلى ما طرأ خلال العقود القليلة الماضية من تطور في دراسة الجندر بوصفه أداة تحليلية عند تناول النصوص الأدبية، إذ تقوم الناقدات والنقاد بدراسة بناء الشخصيات الروائية والأدبية بما تحمله من سمات الذكورة والأنوثة ومتطلباتها الاجتماعية، أي هوياتها الجندرية، وتناول علاقة الكتابة وتاريخ الإبداع بعلاقات القوى بين الجنسين، على مستوى النص والنوع الأدبي وفي علاقته بالخطاب السائد والسياق التاريخي[1] وتختلف الدراسات الجندرية عن الدراسات النسوية في سياق الدراسات الأدبية، في كونها لا تقتصر على مكانة النساء في تاريخ الأدب وتمثيلهن في الأعمال الأدبية النسائية، وإنما تتتبع علاقات القوى الجندرية وتمثيل الذكورة والأنوثة وأنماطهما المقدمة في الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسًا لسياقاتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والسياسية. وتكشف هذه الدراسة عن تمكّن هدى الصدة من أدوات التحليل الجندري، وقدرتها على تحديد مساحات التلاقي بين النظرية الأدبية عامة والنظرية الأدبية النسوية تحديدا في تقاطعاتها مع النقد الأدبي ما بعد الكولونيالي المنطبق على السياق المصري.

---

(1) Pam Lieske, "Gender", p. 179.

وكما هو الحال في النظرية الأدبية عموما، تتطرق الدراسات الأدبية الجندرية إلى مجالين أساسيين وهما: تاريخ الأدب والنقد الأدبي، وهما المجالان اللذان تجمع بينهما هدى الصدة في كتابها هذا. فمن ناحية، نجد فصول الكتاب تبدأ بتحليل نصوص أدبية ترجع إلى بدايات القرن العشرين، مرورا بعقود متتالية من القرن العشرين، وتنتهي بأعمال صادرة في بدايات القرن الحادي والعشرين، بما يطرح رؤية تاريخية لتطور الأدب العربي، ولكنها في الوقت نفسه تفكك مفهوم "الأدب المعتمد" بالالتفات إلى نصوص أدبية تتفاوت درجة انتمائها إلى الأدب الرسمي المعتمد. ومن جانب آخر تقدم المؤلفة هنا قراءات نقدية متنوعة لأعمال أدبية تتناول ما شهدته من تطور في عناصر العمل الأدبي الممثلة في الشخوص والصوت السردي والصراع الثقافي والبناء الروائي والسمات البلاغية والجمالية والأسلوبية. ونجد أن العنصر الحاكم الذي تنتظم حوله فصول الكتاب هو نموذج بطل عصر النهضة، والذي تنطلق منه لدراسة معايير الذكورة ومن ثَمّ الأنوثة، ومقاييس الرجولة والبطولة وتطوراتها تبعا للسياق الثقافي الاجتماعي والسياسي، فتنتقل من نموذج البطل المعبر عن الدولة الوطنية الحديثة إلى نموذج اللا بطل المعبر عن الرجولة المهزومة المصاحبة لانهيار مشروع الدولة الوطنية الحديثة. وهو نموذج يطرح تساؤلا حول ما إذا كان صعود ثم انهيار هذا النموذج على مدار العقود يؤشر بصعود نموذج البطولة النسائية بدءا من إرهاصاتها الأولى عند لطيفة الزيات ثم في أعمال كاتبات جيل التسعينيات. وهو تساؤل ستجيب عنه العقود القليلة الآتية.

أما فيما يتصل بقيمة هذه الدراسة في إطار الدراسات الأدبية، فكما سبق لي وأن أوضحت في موضع آخر[1] لاقت الكتابة الروائية النسائية العربية اهتماما كبيرا خاصة في الدوائر الأكاديمية الغربية، ولعل من أبرزها كتاب جوزيف زيدان

---

(١) تناولت تاريخ النقد الأدبي النسوي الغربي والنقد النسوي في مصر في مقدمة كتاب مترجم، عنوانه **النقد الأدبي النسوي**: هالة كمال، "مقدمة: النقد الأدبي النسوي والترجمة النسوية"، ص٩-٥٥.

عن **الروائيات العربيات: سنوات النشأة وما بعدها**، الصادر في نيويورك عام ١٩٩٥، وكتاب بثينة شعبان عن **الكشف عن الأصوات: الروائيات العربيات (١٨٩٨-٢٠٠٠)**، الصادر في لندن عام ٢٠٠٩، ذلك إلى جانب العديد من الدراسات المنصبة على كتابات النساء العربيات في الصحافة وتراجم الأعلام، مثل أعمال بث بارون ومرلين بوث على سبيل المثال. وإذا كانت تلك الدراسات في مجملها تركز على تاريخ الأدب العربي في إطار دراسات الشرق الأوسط، وعلى التاريخ الروائي النسائي العربي ضمن الدراسات الأدبية وتاريخ الأدب العربي تحديدا، فإن كتاب هدى الصدة يتميز عن تلك الدراسات بتبنيه عامل الجندر بوصفه فئة تحليلية أساسية يستند إليها مشروعها البحثي الذي يجمع بين المنظور الجندري والأدب الروائي ومشروع النهضة. وهي تنطلق في تأريخها للرواية المصرية من عام ١٨٩٢ الذي توضح، في مقدمة كتابها، أهميته باعتباره لحظة مفصلية في صياغة نماذج الأنوثة والذكورة التي استقرت على مدار عقود القرن العشرين.

أما في سياق النقد الأدبي العربي، فيمكن إرجاع أولى الدراسات الأدبية النسوية إلى مي زيادة في دراساتها النقدية حول ثلاث أديبات عربيات، وهي **باحثة البادية: بحث انتقادي** (١٩٢٠)، **عائشة تيمور: شاعرة الطليعة** (١٩٢٦)، و**وردة اليازجي** (١٩٢٦). وقد قامت ألفت الروبي في التسعينيات بإعادة إحياء تلك الأعمال في دراساتها حول تاريخ الأدب النسائي العربي في مقالات بعنوان "عن الكتابة النسوية" و"بداية أنثوية للرواية العربية"، و"مي زيادة والنقد النسائي: قراءة في كتابها عن عائشة تيمور"، و"بحثا عن بلاغة نسائية في كتابة النساء على كتابة النساء"، إلى جانب مقالتين حول جيل كاتبات التسعينيات، مي التلمساني ونورا أمين. ولكن القدر لم يمهل ألفت الروبي لاستكمال مشروعها النقدي الأهم في التأريخ للأدب النسائي المصري والعربي، فنشرت تلك المقالات متفرقة ثم تم جمعها بعد وفاتها ضمن كتاب شامل لمقالاتها وأبحاثها المتنوعة والمتفرقة[1] كما

---

(١) ألفت الروبي، **بلاغة التوصيل وتأسيس النوع**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١.

نجد في أعمال سوسن ناجي اهتماما بتتبع صورة المرأة في الأدب المصري العربي في كتابها **المرأة في المرآة: دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر** (١٩٨٩)، ثم التفاتها إلى تمثيل الرجل في الأدب النسائي في كتابها **صورة الرجل في القصص النسائي** (٢٠٠٦)، وما أعقبه من دراسات حول الكتابة النسائية في المنطقة العربية. ولا يفوتني هنا الإشارة إلى كتاب لطيفة الزيات الرائد الذي تناولت فيه تصوير الكتاب للنساء في أعمالهم الروائية والقصصية في كتابها من **صور المرأة في القصص والروايات العربية** (١٩٨٩) والذي أراه امتدادا لتيار في النقد الأدبي المصري نرى إرهاصاته في دراسة سهير القلماوي عن **ألف ليلة وليلة** (١٩٤٣)، والتي أفردت فيها فصلا لدراسة صورة المرأة في **ألف ليلة وليلة**، ثم دراسة نبيلة إبراهيم عن **سيرة الأميرة ذات الهمة**.

أما كتاب هدى الصدة هذا فيحتل مكانة متميزة في إطار تلك الجهود البحثية كلها التي تصب في الدراسات الأدبية ودراسات الجندر ودراسات الشرق الأوسط، وإن كنت أراه بمنزلة امتداد أيضا للجهود البحثية التي تحلل الكتابات السائدة بأقلام مؤلفين بارزين في تاريخ الأدب العربي، مع تبني منظور جندري، أي يأخذ في الاعتبار علاقات القوى بين الجنسين باعتبارها مدخلاً أساسيًا. وهو ما نراه في كتاب لطيفة الزيات الرائد **من صور المرأة في القصص والروايات العربية** (١٩٨٩)، حول تمثيل النساء في الأدب المصري والعربي لدى كتاب بارزين مثل نجيب محفوظ ويحيى حقي على سبيل المثال، وكذلك كتاب جورج طرابيشي الأسبق **شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية** (١٩٧٧) ودراسته اللاحقة حول الرجولة وأيديولوجيا **الرجولة في الرواية العربية** (١٩٨٧) على سبيل المثال. كما لا يفوتني هنا رؤية هذا الكتاب في سياق مشروع هدى الصدة الفكري الذي يتضمن إعادة قراءة التاريخ الثقافي المصري والعربي من منظور نسوي وجندري يأخذ في الاعتبار علاقات القوى

الثقافية والاجتماعية والسياسية في سياق اللحظات الفاصلة في التاريخ الحديث والمعاصر.

وأنا أرى في كتاب هدى الصدة هنا امتدادا لمساهمتها القيمة في **موسوعة الكاتبة العربية**، الصادرة عام ٢٠٠٣ عن دار نور والمجلس الأعلى للثقافة في القاهرة، ثم في نسخة صدرت باللغة الإنجليزية عن دار نشر الجامعة الأمريكية في القاهرة في عام ٢٠٠٨. وهو عمل موسوعي يجمع بين مناهج البحث العربية والغربية، وبين تاريخ الأدب والنقد الأدبي، مقدما مصدرا أساسيا لتاريخ الكتابة النسائية في المنطقة العربية، وثبتا بإصدارات الكاتبات العربيات منذ نهايات القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين. وبينما تتبعت هدى الصدة الكتابة النسائية في مصر في **موسوعة المرأة العربية**، نجدها في كتاب **الجندر والوطن والرواية العربية** تركز على الإبداع الأدبي، وتخرج من حيز 'المرأة المبدعة' و'صورة المرأة في الأدب' إلى مساحات أرحب في الدراسات الجندرية، فتتطرق تحديدا إلى تمثيل الذكورة والرجولة في الأدب المصري الحديث والمعاصر، على سبيل تسليط الضوء على دور مفاهيم الذكورة والأنوثة في صياغة مشروع النهضة المصري في العصر الحديث، ومؤشرات انهياره في زماننا المعاصر.

الترجمة النسوية

شهدت دراسات الترجمة بزوغ مساحة تتلاقى فيها نظرية الترجمة مع النظرية النسوية، والمعروفة بدراسات الترجمة النسوية (Feminist Translation Studies). وقد نشأت بداياتها نتيجة انشغال الباحثات والمترجمات النسويات بعلاقة الترجمة بالفكر والموقف النسوي. وترجع نقطة البداية إلى دراسة نشرتها باربرا جودارد في عام ١٩٨٨ عن "التنظير للخطاب النسوي/ الترجمة النسوية"[١] وكذلك مقالة

(1) Barbara Godard, "Theorizing Feminist Discourse/Translation", pp. 87-96.

لوري تشامبرلين الصادرة في العام نفسه عن "الجندر والمجاز في الترجمة"[١] ثم دراسة لويز فون فلوتو المنشورة عام ١٩٩١ بعنوان "الترجمة النسوية: سياقات وممارسات ونظريات"[٢] وفي عام ١٩٩٦، نشرت شيري سايمون كتابها عن **الجندر في الترجمة: الهوية الثقافية وسياسات الإرسال**[٣] ثم أعقبه كتاب لويز فون فلوتو عن الترجمة والجندر: الترجمة في 'عصر النسوية' في عام ١٩٩٧[٤] وقد شهدت الأعوام الأخيرة الماضية صدور عدد من الكتب في مجال الترجمة والجندر، لعل من أبرزها كتاب حررته لويز فون فلوتو بعنوان **ترجمة النساء** (٢٠١١)[٥] وكتابها الأخير الذي قامت بتحريره بالاشتراك مع فرزانه فرحزاد بعنوان **ترجمة النساء: أصوات مختلفة وآفاق جديدة** (٢٠١٦)[٦]

وإذا كانت سوزان باسنيت تؤكد في كتابها الرائد عن دراسات الترجمة (١٩٨٠)[٧] أن الترجمة من منظور النظرية الأدبية تتضمن عناصر متصلة بعلم اللغويات ونظرية التلقي ونظريات التأويل والتمثيل، فإنني أضيف إلى ذلك النظرية النسوية عند الحديث عن ترجمة النص النسوي. ففي دراستها عن الخطاب النسوي والترجمة النسوية المذكور أعلاه، ترى باربرا جودارد في فعل الترجمة عملية إعادة كتابة للنص الأصلي بمنزلة لنص نسوي ومساهمة في الخطاب النسوي (ص٩٠)، وهي تطلق على ترجمة النساء للنص والخطاب النسوي مسمى "التناول النسائي" (womanhandling)، بحيث تشارك المترجمة في خلق المعنى ولا تتوارى خلف المؤلفة كما هو معتاد في استراتيجيات الترجمة التقليدية، كما تثبت وجودها

---

(1) Lori Chamberlain, "Gender and the Metaphorics of Translation", pp. 306-321.

(2) Luise von Flotow, "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", pp. 69-84.

(3) Sherry Simon, *Gender in Translation*, 1996.

(4) Luise von Flotow, *Translation and Gender*, 1997.

(5) Luise von Flotow (ed.), *Translating Women*, 2011.

(6) Luise von Flotow and Farzaneh Farahzad (eds.), *Translating Women: Different Voices and New Horizons*, 2017.

(7) SusanBassnett,*Translation Studies*, 1980.

في النص المترجم بوضوح فلا تتوانى عن التأكيد على دورها النقدي في مسار الترجمة بوصفها عملية إعادة قراءة وإعادة كتابة للنص الأصلي من خلال إضافة هوامشها عبر صفحات النص كما تحرص على كتابة مقدمة للترجمة تبين فيها استراتيجياتها المستخدمة في الترجمة (ص٩٤). أما شيري سايمون فتضيف مسألة أخرى، إذ تطرح تساؤلا حول موقف المترجمة النسوية من نص تعارضه فكريا، وتعود فتؤكد على أخلاقيات الترجمة التي تلزم المترجمة بترجمة النص، مع التعبير عن موقفها منه في الهوامش والمقدمة.

وقد نجحت لويز فون فلوتو في صياغة بعض الأفكار التي طرحتها الباحثات والمترجمات حول مساحات التلاقي بين نظرية الترجمة والنظرية النسوية، فحددت في مقالتها عن "الترجمة النسوية" (المذكورة أعلاه) ثلاث استراتيجيات محددة للترجمة النسوية، وهي: الإضافات، والهوامش والمقدمات، و'اختطاف النص'،[١] وهي من استراتيجيات الترجمة بشكل عام، وإن كانت تكتسب بعدا نسويا في ترجمة النص النسوي من منظور نسوي، بمعنى أن تتم الاستعانة بإضافات في الترجمة توضح فكرة تتعلق بالنسوية أو الجندر، والاستعانة بهوامش تتصل إما بشخصيات تاريخية أو موضوعات ذات صلة بالفكر النسوي، وكذلك الحرص على كتابة مقدمة توضح فيها المترجمة موقفها من النص واستراتيجياتها المستخدمة، مع الالتفات تحديدا إلى مسألة ترجمة المصطلحات الخاصة بالفكر النسوي. أما الاختطاف فهي استراتيجية افتراضية، تشير إليها لويز فون فلوتو حين تقوم المترجمة بتحويل نص غير نسوي إلى نص نسوي، وهو الوجه الآخر لعمليات اختطاف النصوص النسوية عند ترجمتها على أيدي غير المتخصصين أو المعادين للفكر النسوي. ولعل أوضح تلك النماذج ما جرى عند ترجمة كتابات

(1) Luise von Flotow, "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", pp. 69-84.

سيمون دي بوفوار إلى مختلف اللغات منذ خمسينيات القرن العشرين[١] ومنها ترجمة مذكراتها وكتابها **الجنس الثاني** إلى اللغة العربية[٢].

وبعيدا عن القضايا العامة المتصلة بالترجمة وتحدياتها واستراتيجياتها، أود فيما يلي التركيز على نقطة جوهرية في ترجمة النص النسوي إلى اللغة العربية، وهي مسألة ترجمة المصطلح النسوي. فترجمة النص هي ترجمة للفكر والخطاب، مما يجعل عملية ترجمة المصطلح النسوي في حد ذاتها تتضمن أكثر من استراتيجية. وأود فيما يلي تناول ترجمة مصطلح "جندر" (gender) بوصفه مثالاً جليًا يشتمل على عدة جوانب ويتطلب مزيجا من الاستراتيجيات في الترجمة من إضافات شارحة، وتوضيح في الهامش أو شرح مفصل في المقدمة. فقد نشأ مصطلح "جندر" في مجال اللغويات ليشير إلى نوع الكلمة من تذكير وتأنيث، وقد وجدت النسويات الغربيات في ثمانينيات القرن العشرين أن كلمة "جندر" مصطلح ملائم للتفرقة بين الذكورة والأنوثة بوصفها سمات بيولوجية يشار إليها بكلمة "جنس" (sex) وبين الذكورة والأنوثة كسمات ثقافية يشار إليها بمصطلح "جندر" (gender). وجاء انتقال المصطلح إلى اللغة العربية مصاحبا لنشأة برامج حقوق النساء وانتشارها في الأمم المتحدة والمؤسسات الدولية والمشروعات التنموية، ومن ثم في إصداراتها ووثائقها، فبدأ ينتشر مترجما إلى اللغة العربية من منظور العلوم الاجتماعية ليصبح المصطلح العربي المتداول باعتباره ترجمة لمصطلح "الجندر" هو "النوع الاجتماعي"، والذي تم اختصاره لاحقا لتصبح كلمة "النوع" هي الترجمة السائدة في العلوم الاجتماعية لمصطلح "جندر" (gender).

---

(١) يوجد مبحث كامل في دراسات الترجمة النسوية يركز على دراسة الترجمات التي تمت لكتابات رائدات الفكر النسوي، مثل سيمون دي بوفوار من الفرنسية وفرجينيا وولف من الإنجليزية، على سبيل المثال.

(٢) توجد دراستان قيد النشر باللغة الإنجليزية، تتناول هالة سامي في إحداهما أعمال سيمون دي بوفوار المترجمة إلى اللغة العربية، بينما تتناول هالة كمال في الأخرى ترجمة بعض أعمال فرجينيا وولف إلى اللغة العربية.

أما في مجال الدراسات الثقافية والكتابات النسوية، فكانت هدى الصدة من أولى النساء اللاتي طرحن ترجمة شارحة لمصطلح الجندر، من منطلق وعيها بأهمية شرح المفهوم وعدم الاقتصار على إيجاد، أو نحت، مصطلح معرّب أو مترجم. فجاءت إصدارات مؤسسة المرأة والذاكرة (وهي مؤسسة نسوية بحثية مصرية مستقلة تضم مجموعة من الأكاديميات المصريات النسويات)[1] في سنواتها الأولى، مستخدمة عبارة "التشكيل الثقافي والاجتماعي للجنس" ملحقا باعتباره ترجمة شارحة لمفهوم الجندر في سياقات الدراسات الثقافية والتاريخية عند بداية طرح هذا المصطلح في الخطاب النسوي داخل تلك السياقات. وتمثل هذه الترجمة الشارحة إحدى استراتيجيات الترجمة، وهي الإضافة، حيث تحرص المترجمة النسوية على توضيح المفاهيم النسوية عند تداولها عبر الثقافات، فبدلا من استخدام صيغة أو كلمة سائدة لا تحمل معنى نسويا واضحا، تستعين المترجمة باستراتيجية الإضافات، فتقدم ترجمة شارحة - أي عبارة كاملة بدلا من مفردة- تشرح المعنى ولا تكتفي بكلمة معادلة غامضة على سبيل ترجمة المصطلح النسوي. وتجدر الإشارة إلى أن المترجمة النسوية في هذه الحالات تلجأ عادة إلى إلحاق المصطلح الأجنبي بين قوسين في نهاية الترجمة الشارحة. ومع الوقت يبدأ المصطلح نفسه في التبلور والوضوح والانتشار، بحيث يمكن للمصطلح الجديد أن يكتسب معناه ليحل محل الترجمة الشارحة ويترسخ بوصفه مفهومًا ومصطلحًا معرّبًا جديدًا.

وهكذا شهدت الساحة الثقافية والعلمية والتنموية في مصر، منذ تسعينيات القرن العشرين، استخدام عدة صيغ لترجمة مصطلح الجندر (gender) وهي: النوع الاجتماعي، والنوع، والتشكيل الثقافي للجنس. وهو ما دفع فريق تحرير مجلة ألف الصادرة عن الجامعة الأمريكية فى القاهرة، في عددها التاسع عشر (١٩٩٩) والمخصص للقضايا المعرفية المتصلة بالجندر إلى طرح مصطلح عربى باعتباره ترجمة لمصطلح "جندر" (gender) الأعجمي. وكان المصطلح المقترح هو

---

(1) www.wmf.org.eg

"الجنوسة" المشتق من الجذر الثلاثي (ج ن س) على وزن كلمتي الأنوثة والذكورة باعتبار مفهوم "الجنوسة" يشير إلى التأنيث والتذكير بوصفها سمات ثقافية لا بيولوجية(١) ولكن مع وجاهة هذا الطرح لم يتمتع هذا المصطلح بالقبول العام ولم يتحقق له الانتشار، بل لم يتم حتى استخدامه في كل المقالات التي جاءت في العدد نفسه من مجلة ألف الذي طرحه فريق التحرير في مقدمته. ويمكن تفسير ذلك ربما بعدم رغبة فريق التحرير في تثبيت المصطلح، وإنما طرحه على المجال الثقافي باعتباره مصطلحًا مقترحًا. وكانت سامية محرز هي أول من طرحت مسألة ترجمة المصطلح للنقاش في إطار نظرية ما بعد الكولونيالية، ورأت في صيغة "الجنوسة" مصطلحا هجينا يجمع بين جذر مشترك بين اللغة العربية (ج ن س) واللغة اليونانية القديمة (g n s)، مع صياغته في اللغة العربية بما يتوافق مع قواعد الاشتقاق والصرف في اللغة العربية(٢)

ومن جانب آخر، تزايد استخدام كلمة "الجندر" المعرّبة باعتبارها ترجمة للمصطلح الأجنبي (gender) في السنوات الأخيرة، وخاصة مع انتشار المفهوم نفسه في العلوم الإنسانية والاجتماعية وعلى الساحة الثقافية، فلم يعد المصطلح في حاجة إلى شرح في معظم الحالات بما لا يستدعي استخدام الإضافة كاستراتيجية في الترجمة، والاكتفاء بشرحه في المقدمة. كذلك استقر مصطلح "النوع" بديلا للنوع الاجتماعي في العلوم الاجتماعية. ولكن من الملاحظ أنه مع توفر ترجمتين لمصطلح "جندر" (gender) فإن الأمر يزداد تعقيدا عند استخدام المصطلح في صيغ لغوية متنوعة كالصفة والنسب وغيرها، حيث تفقد كلمة "النوع" خصوصيتها التي ربما رسخها المصطلح ذاته. فحين نتحدث عند الهوية المتأثرة بعامل الجندر (gender) مثلا، يمكن صياغة عبارة "الهوية الجندرية"، بينما يزداد الأمر غموضا عند استخدام عبارة "الهوية النوعية"، ويلتبس الأمر تماما في مجال الدراسات الأدبية؛ حيث يشير مصطلح "النوع" إلى النوع الأدبي لا النوع الاجتماعي، ويسهل

---

(١) مجلة ألف ١٩ "الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير"، ص٦-٧.

(2) Samia Mehrez, "Translating Gender", 106-127.

الخلط حينها في كلمة "النوع" وما إذا كان المقصود هو النوع الأدبي (genre) أم النوع الاجتماعي (gender). ومن هنا أميل إلى استخدام كلمة "الجندر" بوصفها ترجمة لمصطلح "جندر" (gender)، وخاصة لما تتمتع به الكلمة في اللغة العربية من إمكانية التعامل معها بالصرف والاشتقاق باعتبارها مكونة من جذر رباعي (ج ن د ر)[١] ومن ثم استخدمت كلمة "الجندر" هنا ترجمة لمصطلح جندر (gender)، وقد منحني التعامل معها باعتبارها كلمة رباعية مرونة في الاشتقاق.

وقد واجهتني بعض التحديات الأخرى في ترجمة بعض المصطلحات، ومنها مثلا مصطلح (colonial) و(post-colonial)، ولهما ترجمتان سائدتان في اللغة العربية، وهما: الاستعماري أو الكولونيالي، وما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالي. وقد رأيت أن المصطلح يأتي في اللغة الإنجليزية ليشير إما إلى ملامح مرحلة سياسية أو إلى سمات ثقافية خاصة بتلك المرحلة السياسية. ومن ثَمَّ رأيت أن أفرق في اللغة العربية بين المفهومين، فاستخدمت مفهوم الاستعمار وما بعد الاستعمار عند الحديث عن حقبة سياسية وتاريخية، واستخدمت مفهوم الكولونيالية وما بعد الكولونيالية في السياقات التي تشير إلى السمات الثقافية المتصلة بالحقبة المعنية. أما فيما يتصل بمفهوم "البداوة" في النظرية ما بعد الكولونيالية، فاستندت في ترجمتي للمصطلح إلى رأي د. سحر صبحي عبد الحكيم، الأكاديمية المتخصصة في دراسات البداوة والدراسات ما بعد الكولونيالية، والتي أشارت عليَّ باستخدام كلمة "البداوة" باعتبارها الأقرب إلى نقل مفهوم (nomadism). أما فيما يتصل بترجمة مصطلح (liminal) المتصل بتجربة البداوة، فاجتهدت في صياغة ما يقابله بوصفه مفهوما في اللغة العربية بناء على أصل الكلمة ومعناها وإيحاءاتها باعتبارها مصطلحًا في اللغة الإنجليزية.

---

(١) للمزيد حول ترجمة مصطلح "الجندر"، يمكن الرجوع إلى: Hala Kamal, "Translating Women and Gender", pp. 254-268.

وحول ترجمة مفاهيم النقد النسوي: Hala Kamal, "Translating Feminist Literary Theory into Arabic", pp. 57-73.

ومن الإشكاليات الأخرى التي تتطلبها عملية الترجمة عموما، وتمثلت في ترجمة هذا الكتاب، هي مسألة التدقيق البحثي، وهي المهمة التي تقوم أساسا على الرجوع إلى أصول الترجمات، بدلا من الترجمة عن ترجمة. وأود أن أشير هنا إلى جهد الأستاذة عالية مرسي، الباحثة في مؤسسة المرأة والذاكرة، في القيام بالتدقيق البحثي أي البحث عن أصول الاقتباسات، التي تفاوتت ما بين نصوص أدبية ودراسات نقدية وأوراق مؤتمرات بحثية ومقالات صحفية. وقد قامت بجهد كبير لا في العثور على المصادر فحسب، بل وفي تحديد أماكن الاقتباسات في المصادر. وتشير تلك المهمة إلى أن دار الكتب المصرية تظل هي المكان الوحيد الذي يمكن اللجوء إليه للعثور على الإصدارات منذ مطلع القرن العشرين، بينما اتضح أن من أصعب المهام هو الوصول إلى أوراق أبحاث المؤتمرات التي لا يتم إيداعها في مكتبة أو أرشيف قومي، وهو وضع شبيه أيضا بمصير المواد المنشورة إلكترونيا دون أن تخضع للأرشفة المنهجية فتختفي بمرور الوقت. وفي الحالات التي لم يمكننا الوصول إلى مصادرها الأصلية باللغة العربية، لجأت إلى ترجمتها إلى العربية من الإنجليزية التي هي في أساسها ترجمة عن أصل عربي غير متاح لنا اليوم، مع إزالة علامات التنصيص لعدم قدرتي على الاستناد إلى النص الأصلي واضطراري إلى الترجمة عن ترجمة أخرى.

وختاما أود أن أتقدم بالشكر إلى د. هدى الصدة التي أهدتني نسخة من كتابها هذا عند صدوره ثم اختارتني لترجمته إلى اللغة العربية. وفي هذا الصدد أود أن أشير إلى قضية من القضايا المهمة التي تلتفت إليها دراسات الترجمة، وهي علاقة المترجمة أو المترجم بالمؤلفة أو المؤلف، من حيث مدى وجود علاقة مجايلة أو معاصرة أو تواصل بين الطرفين. وقد تمتعت منذ البداية بمزايا اللجوء إلى المؤلفة بطلب توفير ما هو متاح لديها من أصول عربية استخدمتها في كتابها، لأتمكن من استخدام الأصول بدلا من الترجمة عن ترجمة. كذلك تناقشنا في ترجمة بعض المصطلحات، بدءا من مفهوم "الجندر" أو "النوع" الوارد في عنوان الكتاب والسائد في متنه وهوامشه. وقد وافقتني على اختيار مصطلح "الجندر" باللغة

العربية لتفادي الخلط الذي قد يحدثه استخدام مصطلح "النوع" في سياق الكتاب من حيث إمكانية إشارته أيضا إلى "النوع الأدبي" لا "النوع الاجتماعي"، ولما تتمتع به كلمة "جندر" من مرونة اشتقاقية. كما تناقشنا أيضا في ترجمة بعض المفاهيم الأخرى. وبعد انتهائي من ترجمة الكتاب، أرسلته إلى المؤلفة لمطالعته، ثم حرصت على إدراج ملاحظاتها في النسخة النهائية من الترجمة. وهكذا جاءت هذه الترجمة مدعومة من مؤلفة النص الأصلي، ومثالا للتعاون البناء بين المترجمة والمؤلفة في نقل النص من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، ومن سياق الثقافة الغربية إلى سياق الثقافة العربية في إطار الدراسات العربية ودراسات الجندر.

مصادر باللغة العربية:

- مجلة **ألف**، ١٩، "الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير"، ص٦-٧.

- ألفت الروبي، **بلاغة التوصيل وتأسيس النوع**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١.

- هالة كمال، "مقدمة: النقد الأدبي النسوي والترجمة النسوية"، في كتاب **النقد الأدبي النسوي**، تحرير وترجمة هالة كمال، القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ص٩-٥٥.

مصادر باللغة الإنجليزية:

Bassnett, Susan (1980). *Translation* Studies. London: Methuen, 1980.

Chamberlain, Lori (1988). "Gender and the Metaphorics of Translation", *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2000, pp. 306-321.

Flotow, Luise von (1991). "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4:2, pp. 69-84.

Flotow, Luise von (1997). *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St Jerome and Ottawa: University of Ottawa Press.

Flotow, Luise von (ed.) (2011). *Translating Women*. University of Ottawa Press.

Flotow, Luise von and Farzaneh Farahzad (eds.) (2017). *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. New York and London: Routledge.

Godard, Barbara (1988). "Theorizing Feminist Discourse/Translation", *Translation, History and Culture*, eds. Susan Bassnett and Andre Lefevere. London and New York: Cassell, 1990, pp. 87-96.

Kamal, Hala (2008). "Translating Women and Gender", *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 36:3&4, Fall/Winter, pp. 254-268.

Kamal, Hala (2016). "Translating Feminist Literary Theory into Arabic", *Studia Filologiczne*, 29:2, pp. 57-73.

Lieska, Pam (2009). "Gender", *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, ed. Elizabeth Kowaleski Wallace. Rutledge, pp. 178-179.

Mehrez, Samia (2007). "Translating Gender", *Journal of Middle East Women's Studies*, 3:1, Winter, pp. 106-127.

Simon, Sherry (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge.

تقديم

في دراسات الأدب العربي الحديث

رشيد العناني

المشرف على سلسلة جامعة إدنبرة

إنه لمن دواعي السرور أن أقدم الكتاب الأول من سلسلة جامعة إدنبرة في دراسات الأدب العربي الحديث، وهي سلسلة جديدة وفريدة نأمل أن تملأ الفجوة البالغة في الدراسات والأبحاث في مجال الأدب العربي الحديث. إن تركيز اهتمام هذه السلسلة على الأدب العربي في العصر الحديث، أي منذ بداية القرن التاسع عشر فصاعدا، هو ما يجعل هذه السلسلة فريدة بين غيرها من السلاسل الصادرة عن دور النشر الأكاديمية في العالم الناطق بالإنجليزية. فقد تم نشر كتب متفرقة عن الأدب العربي بشكل عام أو جوانبَ معينة منه، وهو وضع لا يزال قائما. كذلك فإن سلاسل الكتب التي تتناول الدراسات الإسلامية والحضارة والفكر العربي/ الإسلامي ليست بقليلة في الوسط الأكاديمي، ولكنها أبعد ما تكون عن دراسة الأدب العربي في حد ذاته، بمعنى الأدب الإبداعي الخيالي كما نفهم مصطلح الأدب في معرض الحديث على سبيل المثال عن الأدب الإنجليزي أو الأدب الفرنسي، وهلم جرا. بل نجد أنه حتى السلاسل ذات عنوان مثل "الأدب العربي/ الشرق أوسطي" لا تحدد العصور، فتمتد من القرن السادس الميلادي وحتى الزمن الحاضر، كما أنها كثيرا ما تتضمن آدابا غير عربية تنتمي إلى المنطقة. أما هذه السلسلة التي بين أيدينا فتسعى إلى تعديل الوضع القائم بالتركيز على الأدب والنقد العربي الحالي، مع توسيع مجال اهتمامها إلى بدايات الحداثة العربية في القرن التاسع عشر.

إن الاحتياج إلى وجود سلاسل متخصصة، وبشكل عام الحاجة إلى مضاعفة الجهود البحثية في دراسة الأدب العربي الحديث وتقديمه إلى القراء في الغرب،

هي مسألة ملحة اليوم أكثر مما كانت عليه في الماضي. فالتزايد الملحوظ الذي شهدته العقود الماضية في ترجمة الكتابات العربية المعاصرة على اختلاف أنواعها الأدبية، وتحديدا فن الرواية، إلى اللغة الإنجليزية، وكذلك تصاعد شهرة الأدب العربي على الساحة العالمية منذ حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل الأدبية في عام ١٩٨٨، وزيادة أعداد الكتاب والكاتبات العرب المقيمين في الشتات ممن يكتبون باللغتين العربية والإنجليزية، وكذا قيام دور النشر السائدة ذات معدلات التوزيع المرتفعة بتبني هؤلاء الكتاب وغيرهم بخلاف اقتصار الأمر على نشر الأعمال المعترف بها أكاديميا في السابق، فضلا عن تأسيس جوائز لها احترامها مثل الجائزة الدولية للرواية العربية (جائزة البوكر العربية) والتي تديرها مؤسسة مان بوكر والتي تحقق شهرة كبيرة للفائزين بها ومن ترد أسماؤهم ضمن قوائمها القصيرة كل عام، بالإضافة إلى ما يصاحبها من تعاقد على ترجمة تلك الأعمال إلى اللغة الإنجليزية وغيرها - هي كلها مصحوبة مؤخرا بأحداث الربيع العربي أدت إلى زيادة الاهتمام العام، ناهيك عن الأكاديمي، بكل ما هو عربي، بما في ذلك الأدب العربي. ومن هنا تطمح هذه السلسلة إلى زيادة التوجه إلى جمهور أوسع من القراء، متجاوزة بذلك حدودها المعتادة ممثلة في الطلاب والباحثات والباحثين المتخصصين في الأدب العربي والعالمي. كما أنه ليس من المتوقع أن يقتصر الأمر بالنسبة لجمهور القراء الأكاديميين لهذه السلسلة على التخصص في الدراسات الأدبية، وذلك في ضوء الميل المتزايد نحو البينية وتعددية التخصصات المعرفية والتي تشهد تصاعدا ملحوظا في تجاوز الباحثات والباحثين المتخصصين لحدود المجالات المعرفية في أدواتهم البحثية، مع التوصل إلى نتائج بحث تتخطى هي الأخرى الحدود المعرفية الفاصلة بين التخصصات.

وتفتح هذه السلسلة ذراعيها لكل مساهمة من الباحثات والباحثين المنشغلين بأي من مجالات الأدب العربي منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى اليوم، وذلك بتغطية فجوة معرفية ما أو بتقديم مقاربة جديدة. فالمجال واسع رحب. ومن المجالات المقترحة في هذا الصدد على سبيل المثال دراسات الأنواع الأدبية،

دراسات تتناول كاتبة أو كاتبا واحدا، أو تلك التي تتناول مجموعة/ مدرسة / تيارا/ حقبة بعينها، دراسات حول أفكار محددة، دراسات تدور حول تقنيات وفنيات أدبية معينة، دراسات في التلقي، دراسات الجندر، دراسات في الجنسانية، الدراسات المقارنة، دراسات النظرية النقدية والممارسة العملية، دراسات بلد/ منطقة/ عرق/ دين في إطار التنوع الواسع في العالم الناطق بالعربية، دراسات حول كتابات الشتات، دراسات الكاتبات والكتاب العرب الأنجلوفونيين، دراسات الثقافة الدارجة وأدب اللهجات العامية، وهلم جرا.

وفي هذا الكتاب الأول من السلسلة، والذي يأتي بعنوان **الجندر والوطن والرواية العربية: مصر ١٨٩٢-٢٠٠٨**، تقدم الفترة التاريخية موضع الدراسة هنا دورة كاملة في حياة الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا في الأدب العربي. ولكنها ليست دراسة أخرى لتاريخ ذلك النوع الأدبي، وإنما هي بالأحرى محاولة لإعادة كتابة ذلك التاريخ الأدبي من منظور جندري. وكما ثبت بالفعل في دراسات تمت في مجالات شبيهة، فإن مشروعات المراجعات تكاد دوما تنتهي باكتشافات مثيرة تنتج صيغة مختلفة جذريا عن التاريخ الذي كان يظن الجميع أنهم يعرفونه تماما. وهذا هو ما تحققه هدى الصدة هنا في كتابها هذا.

لقد شهدت مصر خلال ما يزيد عن مائة عام سلسلة من التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الجذرية، والتي أثرت جميعها في العلاقات الجندرية ومفاهيم الذكورة والأنوثة. إن الطبيعة البانورامية لما تقدمه هدى الصدة هنا تجعل من الممكن رؤية تفاعل الأيديولوجيا مع التغيرات الاجتماعية السياسية، مما يمكننا من رؤية خيط يمتد عبر كل ذلك منذ بواكير عصر النهضة وحتى يومنا الحاضر. إن هذه الدراسة لا تقتصر على تقديم قراءة منعشة للتراث الأدبي المعتمد، ولكنها تكشف أيضا وتدعونا إلى إعادة التفكير في كتاب وأعمال سبق وأن تجاهلها التراث المعتمد. وهنالك جانب آخر منعش هنا وهو تناول هدى الصدة لمفهومي الذكورة والأنوثة، واتساع بحثها ليشمل كُتَّابا من الرجال دون الاقتصار على النساء كما

يحدث كثيرا. إن أهمية النتائج التي تتوصل إليها هدى الصدة هنا تزداد باتساع نطاق النصوص التي تتناولها، والتي تمتد من النموذج الأسمى والأعلى، ممثلا في صاحب جائزة نوبل نجيب محفوظ، انتهاء بالأصوات الشابة لكاتبات وكتاب لم يظهروا سوى في التسعينيات ولاحقا.

شكر وعرفان

ما كان لهذا الكتاب أن يرى النور دون المحبة والدعم الذي تلقيته من عائلتي. إنني أشعر بالامتنان تحديدا إلى والدتي ووالدي لكونهما دوما إلى جواري فعليا ومعنويا.

كذلك أدين إلى الصديقات والأصدقاء والزميلات والزملاء لدعمهم وتشجيعهم لي. وأتقدم بشكر خاص إلى الصديقات اللاتي تكرمن عليّ بوقتهن وقمن بقراءة، أو التعليق، على أجزاء من مخطوطة الكتاب: سحر صبحي، أناستازيا فالاسوبولوس، منى بيكر، داليا مصطفى، سامية محرز، فرون وير. وأشكرك صديقتي العزيزة مرفت حاتم على تواصلنا الفكري الثري والملهم. وأعتز بصديقاتي ورفيقاتي في مؤسسة المرأة والذاكرة، المرفأ الإنساني الذي دفعني إلى الاستمرار في أحلك الظروف. وأتقدم بامتنان خاص إلى أميمة أبو بكر وسحر صبحي وهالة كمال ورانيا عبد الرحمن وأمينة البنداري وأميرة سنبل وعفاف محفوظ وأمل أبو الفضل.

وأعبر عن امتناني الصادق إلى الأستاذ الدكتور رشيد العناني لما قدمه من تعليقات ومراجعات للمخطوطة. كما أتقدم بالشكر للمحكمين غير المعروفين لي في دار نشر جامعة إدنبرة ودار نشر جامعة سيراكيوز لما قدموه من ملاحظات مفيدة.

وما كان لهذا الكتاب أن يكتمل دون الدعم المالي المقدم من المنحة البحثية لمؤسسة ليفيرهوم التي أتاحت لي التفرغ اللازم للبحث لمدة عام، وكذلك الإجازة التي منحتها لي جامعة مانشستر لمدة عام. وأنا ممتنة لكلتيهما لهذا التفرغ. كذلك حصلت بعض أجزاء هذا الكتاب على دعم من مجموعة عمل الأسر العربية، والتي كانت مصدر تحفيز فكري لي على مدار ما يزيد عن عشرة أعوام، وأتقدم بالشكر إلى كل أعضاء المجموعة: سعاد جوزيف، بيني جونسون، لميس أبو نحلة، إيلين

كتاب، زينة زعتري، نادين نابر، مارتينا رايكر، أناليس مورز، منى خلف، إبراهيم النور، راي جورايديني، باربارا إبراهيم.

هذا وقد ظهرت أجزاء من هذا الكتاب كالآتي: أجزاء من الفصل الأول نشرت في مقالة عن "تخيل 'الرجل الجديد': الجندر والوطن في السرديات الأدبية العربية في بدايات القرن العشرين" (Hoda Elsadda 2007)، وفي مقالة عن "المواطنة الجندرية: خطابات عن الحياة المنزلية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر" (Hoda Elsadda 2006)، ومقالة عن "مفاهيم عن الحداثة: تمثيل 'المرأة العربية' في كتابات النساء في بدايات القرن العشرين في مصر" (Hoda Elsadda 1998). كذلك نشرت أجزاء من الفصل الثاني في مقالة "تخيل 'الرجل الجديد': الجندر والوطن في السرديات الأدبية العربية في بدايات القرن العشرين" (Hoda Elsadda 2007)، وأجزاء من الفصل الخامس في مقالة عن "قراءة جندرية لرواية لطيفة الزيات صاحب البيت" (Hoda Elsadda 1995). وختاما أتقدم بالشكر والامتنان لكل من قاموا بتحرير هذه المصادر وتحكيمها.

مقدمة

الجندر والوطن والتراث المعتمد في الرواية العربية

تتناول هذه الدراسة التراث الأدبي العربي المعتمد (national canon)، مستخدمة في ذلك الجندر (gender) بوصفه أداة تحليلية. ويقوم هذا العمل البحثي على فرضيتين أساسيتين تتمثلان فيما يلي: أولا، أن الأدب العربي المعتمد، وتراثه الروائي تحديدا، يعكس الأفكار المتعلقة بالأمة والهوية الوطنية في العصر الحديث، وفي الوقت ذاته يقوم ببناء تلك الأفكار وتشكيلها(١)، ثانيا، أن الأمة، وهي "مجتمع متخيل"، مجندرة (gendered) أي تتشكل ثقافيا تبعا لعلاقات القوى بين الجنسين، من ثم يتسم الأدب المعتمد بالقدر نفسه من الجندرة أي التشكل الثقافي تبعا للتصورات الاجتماعية القائمة عن الجنسين. وأنا أستخدم هنا مفهوم الجندر طبقا لتعريف جون سكوت له باعتباره "مكونا أساسيا في العلاقات الاجتماعية بناء على الاختلافات القائمة بين الجنسين، وكذلك ... [باعتباره] طريقة أولية للإشارة إلى علاقات القوى" (Scott 1985, 1067). ويجمع الكتاب بين إلقاء الضوء ودراسة صور تمثيل الأنوثة والرجولة في الأدب الروائي العربي الحديث، في سبيل الكشف عن تداعياتها على مشروع بناء الأمة والتصورات المتعلقة بالذوات (subjectivities) في العصر الحديث. إن الأشكال المتعددة لتمثيل السمات والأدوار المثالية من منطلق الجندر لا يقتصر دورها على تحديد تضاريس الهوية القومية وتشكيلها وآفاق المستقبل القومي وحسب، وإنما هي بمنزلة تدخلات ثقافية في الجدل الأيديولوجي الدائر بشأن صورة الأمة. وأرى أن التمثيلات المتصارعة لأدوار الجنسين هي

---

(١) الفرضية الأساسية هنا هي أن التراث الأدبي القومي بتعدده يتم تشكيله بواسطة مجموعة محددة أو نخبة معينة لتحقيق غرض معين، من هنا ليس هذا التراث انعكاسا طبيعيا للطابع القومي. للاطلاع على عرض للكتابات النقدية حول مفهوم السمات الطبيعية للتراث الأدبي، انظر/ي: (Corso 1995).

تصورات تشكل الانتماءات السياسية والأيديولوجيات المتصارعة وتتماشى معها فيما يتعلق بمنظومة الحداثة في مقابل الأصالة (modernity vs. tradition)، وذلك في إطار تفسير تاريخ العالم العربي الحديث، وفيما يتصل بموقع الثقافة الوطنية في سياق العولمة. فخلال عصر النهضة، على مشارف القرن العشرين، على سبيل المثال، كان رجال نخبة عصر النهضة (male nahda elite) يسودون مجال الإنتاج الأدبي ويشكلون الأمة على صورتهم، فتصدرت قيمهم ومآزقهم الأيديولوجية ومخاوفهم ورغباتهم المشهد. وقد جاء هذا الخيار التاريخي داعيا إلى إحداث قطيعة مع الأصالة كشرط للعبور إلى الحداثة. ومن هنا استنبطت تلك النخبة كثيرا من الفرضيات التي يقوم عليها الخطاب الاستعماري بما أسسه من ثنائية محملة قيميا بين الأصالة والحداثة.

ونتيجة لسيادة تلك النخبة في المجال الثقافي لم يكن هنالك مفر من أن يتم تهميش التصورات الأخرى للأمة والخطابات الأخرى التي سبق وأن كانت معترفا بها وذائعة الانتشار ولها جمهورها الواسع. إن إعادة تأمل الأدب العربي المعتمد الحديث من منظور الجندر، تطرح تساؤلات حول عمليات التضمين والإقصاء في ما يتم اعتماده من الأدب، وتحمل في طياتها ما يؤدي إلى استعادة الأصوات الأدبية التي تم تهميشها بسبب عدم تماشيها مع النسق الأيديولوجي لدى النخبة الثقافية السائدة. والآن، مع نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين، فإننا نشهد نشأة كتابات جديدة تتناول المقولات الراسخة في الأدب الوطني المعتمد وتناقشها، وذلك في ظل ما تتسم به ساحة الإنتاج الأدبي من رحابة التنوع والتضمين، وكذلك مع استمرار تلك الكتابات في التفاعل مع خطابات الكولونيالية الجديدة (neo-colonial) في النظام العالمي الشامل. وأقوم في هذا الكتاب بدراسة مجموعة مختارة من النصوص والأفكار التي يتسم بها الإنتاج الأدبي في مصر، بدءا من نهايات القرن التاسع عشر وحتى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين.

إن نشأة الرواية العربية الحديثة وتطورها، كانت تمضي بالتوازي والتقاطع مع مشاريع بناء الأمة في العصر الحديث، وهي مسألة غير قاصرة على تراث الرواية العربية. فقد لفت الناقد ما بعد الكولونيالي هومي بابا النظر إلى مركزية السردية (narrative) في تشكيل المخيلات الوطنية، مؤكدا على أن الأمم مرويّات (Homi Bhabha 1990). كذلك ركز بينيديكت آندرسون على أهمية الرواية بوصفها موقعًا لتشكيل الأمم أو "مجتمعات متخيلة" (Benedict Anderson 1991). كما أكد إدوارد سعيد على دور السرديات الروائية، وأدب الرواية تحديدا، باعتبارها موقعا للتمثيلات الثقافية الاستعمارية في خدمة الإمبريالية، وكذلك بوصفها مكانا للمقاومة في الحركات الوطنية المناهضة للاستعمار (Edward Said 1993). وقد أصبحت الرواية، باعتبارها نوعا أدبيا "حديثا" من السبل/الأدوات الرئيسية في تشكيل تضاريس المخيلة الوطنية، من ثم صارت موقعا جدليا للأيديولوجيات والفاعلين المتنافسين، كما غدت موقعا نقديا لتأويل الأفكار والاتجاهات القومية وتحليلها[١] وقد تأمل المتخصصون والمتخصصات في النقد الثقافي العربي أسباب صعود أدب الرواية في التراث العربي والتراجع النسبي في مكانة الشعر، ذلك النوع الفني الذي حافظ على مكانته العالية حتى العصر الحديث. ويرى جابر عصفور، أستاذ الأدب العربي فى جامعة القاهرة والناقد الثقافي والكاتب البارز، أن القرن العشرين، وخاصة نصفه الثاني، هو "زمن الرواية" (جابر عصفور، ١٩٩٩).

وقد سعت مؤخرا قراءات نقدية للحداثة العربية إلى تسليط الضوء على كيفية قيام المؤسسة الأدبية العربية باستيعاب منظومة الحداثة الغربية، مما ترتب عليه نشأة الروايتية (novelism) في الثقافة الغربية، أو بمعنى آخر مأسسة الرواية

---

(١) وتكثر الأدبيات التي تتناول أسباب كون الرواية نوعا أدبيا مرتبطا تحديدا بتصور الأمة. فعلى سبيل المثال يمكن الاطلاع على رأي تيموثي برينان في أسباب تعريف الرواية بوصفها النوع الأدبي الأكثر ملاءمة لصياغة الأمة وتشكيلها على مستوى الخطاب (Timothy Brennan 1990).

باعتبارها "السمة المعبرة ... عن الحداثة الغربية" (Hunter 1990, 6) لتصبح هي الأخرى معيارا لقياس مدى الوصول إلى الحداثة وللكتابة الحديثة في الأدب العربي والفارسي طبقا لما يراه كامران راستيجار (Kamran Rastegar 2007). وفي الوقت ذاته نجد أن الإعلاء من شأن الرواية باعتبارها هي النوع الأدبي الحديث بلا منازع وبوصفها المعبر عن روح الحداثة – أو الرؤية العالمية – أدى إلى تهميش الأنواع الأدبية الأخرى وغيرها من أشكال التعبير الثقافي. وترى سماح سليم، على سبيل المثال، أن التراث الروائي الوطني أدى إلى التقليل من شأن "ذلك المجال المعاصر المتنامي الممثل في الأدب الروائي الدارج" (Samah Selim 2004a, 72). إن الحط من قدر الأشكال الأخرى من التعبير في صالح أدب الرواية هو أمر له أهميته إذا أخذنا في الاعتبار "إن اقتصاديات طباعة الكتب... [في إيران والعالم العربي] لا تقارن بأي حال من الأحوال بالوضع فيما يخص اللغات الأوروبية الغربية" (Rastegar 2007, 21)[1]، كذلك وبصورة أكثر تعميما، قامت آن مكلينتوك بطرح تساؤلات حول إصرار بينيديكت آندرسون على مركزية الطباعة في تشكيل الأمم، باعتبارها عاملا محوريا في الدفع بالأدب الروائي كموقع للمتخيل الثقافي، مؤكدة في ذلك على أن "مشهد البضاعة" في مشاريع القرن العشرين القومية هي مسألة على ذات القدر من الأهمية، إن لم تكن أكثر أهمية (Anne McClintock 1995, 374). إن هذه الآراء تتحدى جميعها المكانة العليا التي يتمتع بها الأدب الروائي بوصفه موقعًا ثقافيًا لإنتاج ونشر الفكر الخاص بكيان الأمة والانتماء، فتنتقل الاهتمام صوب أشكال أخرى من التمثيل الثقافي.

وأقوم في هذا الكتاب بتتبع قضايا اعتماد النص (canonicity) وتأسيس التراث المعتمد في الإنتاج الثقافي العربي. ومن هنا اخترت أن أركز على أدب الرواية للمكانة المتميزة التي تم إضفاؤها عليه في التاريخ الثقافي، بما جعله موقعا مثاليا لفهم عمليات التضمين والإقصاء التي حدثت في النطاق الثقافي، وهي

---

(١) يذكر كامران راستيجار هذه النقطة بالإشارة تحديدا إلى إيران، ولكنها تنطبق بالمثل على العالم العربي ضمن رأيه العام.

عمليات ومسارات متشابكة مع تفاعلات علاقات القوى. فمن الأسئلة المطروحة هنا: أي الروايات يتم تضمينها داخل التراث، وما أسباب ذلك، وما الروايات التي يتم تهميشها وتجاهلها ثم إعادة اكتشافها؟ هي كلها من الأسئلة التي تلقي الضوء على تفاعلات الإنتاج الثقافي في العالم العربي أو ما يتم الاعتراف به باعتباره ينتمي إلى المعارف العامة. كما يتناول الكتاب قضايا التمثيل والهوية الثقافية في السياق القومي والإقليمي والعالمي. وقد أثبت محمد صديق مركزية الأدب الروائي في فهم "المكونات الأساسية للهوية في الثقافة العربية الحديثة" (Muhammad Siddiq 2007, xi). كذلك وبسبب المكانة الثقافية التي اكتسبها أدب الرواية على مدار القرن العشرين، لا لمجرد كونه نوعا أدبيا مسايرا للتحولات الثقافية وإنما بوصفه نوعا أدبيا يصوغ ويساهم في تشكيل الهويات والمتخيلات القومية، فأصبح موقعا للجدل وساحة للمعارك الأيديولوجية. ونجد أن بعض المعارك التي نشبت حول الروايات في العالم العربي تركت تداعياتها الخطيرة على حيوات الكاتبات والكتاب، مما نجم عنه فرض الرقابة على أعمالهم أو حتى، وهو الأمر الأخطر، الاعتداء على حيواتهم و/أو مصادر أرزاقهم[١] وهي مسألة مهمة إذ تحفزنا على مساءلة الرؤية القائلة بأن قلة قراء الأدب الروائي في العالم العربي تشير إلى التأثير المحدود للكتاب والكاتبات على المجتمع (Caiani 2007, 5). ففي الواقع نجد أن للروايات أثرها على المجال العام ولذا تمثل مواقع للدراسة والجدل. وأخيرا فإنني أؤكد هنا أن الكثير من النقاشات الأدبية المعروفة الدائرة في أوساط أهل الأدب العربي، بشأن المقاييس الأدبية، والأذواق الفنية، واحتفالات توزيع الجوائز المثيرة للجدل، ومعايير اختيار النصوص للترجمة، والكتابات النسائية، هي كلها في المحصلة النهائية معارك ثقافية حول تكوين التراث الوطني العربي المعتمد وتشكيل الهويات القومية.

(١) انظر/ي: (Fabio Caiani 2007,5); (Siddiq 2007, 1-22).

إن التراث المعتمد، باعتباره نتاجا لمسارات ثقافية متصلة بالتحولات السياسية الاجتماعية، هو تراث يخضع بالضرورة للنقد وإعادة الصياغة. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك رواية زينب لمؤلفها محمد حسين هيكل، ذلك النص الأدبي الذي ينتمي إلى تراث أدب الرواية العربية، وقد صار محطَّ قراءات ومراجعات وتأويلات عديدة. فحتى العقد الأخير من القرن العشرين، كان هنالك توافق عام بين مؤرخي الأدب على أن رواية زينب هي أول رواية عربية، وذلك على الرغم من وجود العديد من الروايات العربية المنشورة والمقروءة قبل ظهور رواية زينب في عام ١٩١٤. ونجد أن التفسيرات حول أسباب إضفاء موقع الصدارة على زينب في التراث الأدبي تركز في الأساس على جوانب فنية تقنية لكونها تساير معايير هذا النوع الأدبي طبقا لخصائصه في التراث الأدبي الغربي، أو لكونها تتسم بقدر أكبر من النضج الفني مقارنة بالتجارب التي سبقتها. وفي إطار شرحه لتطور الرواية العربية الحديثة في مصر، يؤكد عبد المحسن طه بدر على التأثير الذي لعبته ترجمة الروايات الغربية على تكوين الرواية العربية، ويحدد كتاب رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز، باعتباره النص الذي زرع بذور الرواية التعليمية في القرن التاسع عشر (عبد المحسن طه بدر ١٩٦٣، ٥٢). وفي منظومته التحليلية (typology) لتطور الأدب الروائي بوصفه نوعًا أدبيًا، يقوم عبد المحسن طه بدر بتقسيم الإنتاج الروائي إلى ثلاث فئات: الرواية التعليمية، ورواية التسلية والترفيه، والرواية الفنية. وتتسم روايات القرن التاسع عشر بسيادة الروايات التعليمية وروايات التسلية والترفيه، أما أول رواية فنية فلا تأتي إلا في القرن العشرين مع صدور رواية زينب (عبد المحسن طه بدر ١٩٦٣)[١]. ومن ناحية أخرى طرح إليوت كولا فكرته بأن مكانة زينب في التراث الأدبي المعتمد باعتبارها الرواية العربية الأولى لا تعتمد على كونها الأولى في الترتيب ولا على قيمتها الفنية، إذ يتتبع تطور التلقي النقدي لرواية زينب عبر عقود القرن العشرين فيخلص إلى أن

(١) للاطلاع على تحليل مفصل للطرح الأساسي الذي يقدمه عبد المحسن طه بدر، انظر/ي: (Samah Selim 2003).

الرواية لم تحتل موقعها المميز داخل التراث الأدبي إلا في ظل حكم عبد الناصر وتحويل الرواية إلى فيلم سينمائي، وكذلك مع "تأميم المقررات الدراسية الجامعية" (Elliot Colla 2009, 214)؛ إذ إن التقارب بين الفكرة الرئيسية في الرواية وبين المشروع الناصري هو الذي ضمن للرواية مكانة الصدارة في التراث الأدبي. وفي عام 1999، واستجابة إلى تصاعد اتجاه في النقد الأدبي العربي داعٍ إلى إعادة النظر في مكانة زينب داخل التراث الروائي العربي، أكد جابر عصفور أن زينب عمل متميز لعدة أسباب. بداية، يحدث النص قطيعة مع التراتبية التقليدية للأنواع الأدبية إذ تتم تنحية الشعر بوصفه الشكل الأسمى للتعبير في الثقافة العربية، ليحل محله أدب الرواية باعتبارها نوعا أدبيا أقدر تعبيرا عن رؤية الطبقة الوسطى الصاعدة للعالم. كما يسلط جابر عصفور الضوء على العنوان الأنثوي للرواية وكون عدد كبير من الروايات المكتوبة في النصف الأول من القرن العشرين تحمل في عناوينها أسماء بطلة روائية، وذلك لأن الكتابة عن المرأة الجديدة، طبقا لجابر عصفور، كانت تمضي موازية لمسار تحرر المرأة في المجتمع وخلخلة الأنماط الاجتماعية التقليدية. كما يضيف قائلا إنه يمكن رؤية الرواية العربية باعتبارها "فعلاً من أفعال تحديث علاقات الإنتاج الأدبي بواسطة نوعية جديدة من الكتابة، ونوعية جديدة من القراء" (جابر عصفور ١٩٩٩، ١١٢)، ويصل إلى خلاصة مفادها أن زينب اكتسبت مكانتها باعتبارها أول رواية عربية بسبب "التأثير لا السبق التاريخي، في تقويض المكانة التقليدية للشعر" (جابر عصفور ١٩٩٩، ١١٣). ونجد أن جابر عصفور يسلم بالفكرة الحداثية القائلة بضرورة حدوث قطيعة مع الماضي كشرط من متطلبات الحداثة، من ثم يتبنى الرأي القائل بأن زينب تحقق هذا الشرط من هنا تصبح مؤهلة لتكون التعبير الملائم الأول للحس الحداثي والنوع الأدبي.

ونجد أن نقاد المنظومة الحداثية التي تعلي من شأن الإنتاج الثقافي ذي الطابع الغربي، وهي المنظومة السائدة في الفكر النقدي للأدب العربي، قد أكدوا على سبيل المثال أن حديث عيسى بن هشام (١٩٠٧) لمؤلفه محمد المويلحي هي

أول رواية عربية، على أساس مضمونها وتركيزها على المشاكل الاجتماعية المعاصرة في العالم العربي، وذلك على خلاف زينب التي تعتمد مكانتها الرائدة على التزامها بالنوع الأدبي الأوروبي (سيد البحراوي ١٩٩٦ب، ٤٥-٤٧). ويذكر كامران راستيجار أن سبب تجاهل حديث عيسى بن هشام يرجع إلى عدم التزامه بـ"متطلبات النوع الأدبي" لأدب الرواية، رمز الحداثة الغربية الذي سعى أهل الكتابة إلى بلوغه (Rastegar 2007, 96). ومن المنطلق نفسه، أثبتت رضوى عاشور أن كتاب **الساق على الساق في ما هو الفارياق** (١٨٥٥) لمؤلفه أحمد فارس الشدياق هو أول رواية عربية. كما تؤكد أن مشروع أحمد فارس الشدياق الأدبي، الذي سعى إلى تجديد الأشكال والأساليب التقليدية وتأكيد الاستمرارية والتواصل بدلا من القطيعة مع التراث، هو مشروع خضع للتهميش من قبل نخبة عصر النهضة لتنافره مع اختياراتهم الأيديولوجية (رضوى عاشور ٢٠٠٩). وأنا أتفق مع الرأي القائل بأن مكانة رواية زينب بوصفها رمزًا لأول رواية عربية لا تعتمد على سماتها الفنية ولا على سبقها التاريخي، وإنما تستند إلى جمعها لعناصر مهمة في الخطاب الوطني الليبرالي بشأن الأمة الحديثة. ونجد من بين المكونات المحورية في قلب الخطاب الوطني في النصف الأول من القرن العشرين شخصية ما أسميته بطل النهضة الذي يمثل النخبة الفكرية أو الإصلاحيين الذين قادوا حركة النهضة، والذين قاموا في الوقت ذاته بتشكيل سماته وتحديدها طبقا لصورتهم الذاتية ومصالحهم واختياراتهم الأيديولوجية.

وقامت الناقدات النسويات من جانبهن بتسليط الضوء على الإسهامات السردية العديدة التي قدمتها الكاتبات، كما قمن بتفسير وتأويل تهميش هؤلاء الكاتبات باعتباره مؤشرا على المؤسسة الأدبية الأبوية التي تجاهلت الكاتبات والقضايا التي تهمهن[١] فقد تمت "إعادة اكتشاف" روايات مثل **حُسن العواقب: غادة الزهراء** (١٨٩٩) تأليف زينب فواز، ورواية قلب الرجل (١٩٠٤) تأليف لبيبة هاشم، ثم تم

---

(١) انظر/ي: (Elsadda 2004; 2008).

تقديم تلك الروايات دليلا على وجود إسهامات أدبية قيمة لكاتبات عربيات سبقت صدور رواية زينب، بما أدى إلى تقويض الهيمنة الذكورية على التراث الأدبي. وتعترض بثينة شعبان ما تصفه بمنزلة "تسفيه لكتابات النساء العربيات" وترى أن "تضييق الخناق على كتابات النساء ربما كان مقصودا" بسبب ما اتسمت به كتاباتهن من "تجديد وجدية" مثلت "تهديدا" لما هو قائم (Buthaina Shaaban 2009, 37). وتؤكد بثينة شعبان أن رواية **حُسن العواقب** لمؤلفتها زينب فواز (١٨٤٦-١٩١٤) هي أول رواية عربية، إذ سبقت صدور زينب بخمسة عشر عاما (Shaaban 2009, 22). ومن جانبها تقوم يمنى العيد، في مقدمتها للطبعة الجديدة من رواية لبيبة هاشم **قلب الرجل**، بتأكيد ما تمتعت به هؤلاء النساء الرائدات من علو المكانة في أوساط معاصريهن، موضحة أن إسهاماتهن للمجالات الثقافية كانت محط تقدير وتقريظ من رواد الإصلاح من الرجال. كما تؤكد على أن تهميش الكاتبات في القرن العشرين لا يمكن تفسيره فقط على أساس موقف رجالي متحامل، لأنها ترى أن الرجال المستنيرين كانوا دوما داعمين للنساء، وإنما ترى أن ذلك التهميش نتاج "الفكر السياسي السلطوي" الذي يتصدى لتقدم الأمم واستقلالها ويخدم استمرارية سيادة الرجال على النساء كأداة لترسيخ غياب العدالة بشكل عام (يمنى العيد ٢٠٠٢ب، ٨).

هذا وتستند مراجعات بثينة شعبان النقدية إلى السابقة التاريخية وافتراض وجود تحامل على الكاتبات لما يبدو بمنزلة تهديد للنظام القائم الذي يسوده الرجال. أما تحليل يمنى العيد لأسباب تهميش الكتابة النسائية من قبل النقاد الرجال فيعمل على تبرئة النخبة الليبرالية من تهمة التمييز المقصود أو غير المقصود ضد الإنتاج الثقافي النسائي بعدم إدراج إسهاماتهن المبكرة ضمن تراث الرواية العربية المعتمد. ولنا أرى أن أيّا من الرأيين، سواء السابقة التاريخية أي أولوية نشر الروايات تاريخيا، والتحامل الرجالي في حد ذاته، أو كون الاستبعاد لم يتم بواسطة النخبة الليبرالية وإنما القوى الرجعية المناهضة لها، هما رأيان لا يقدمان تفسيرا لعمليات الإدراج والإقصاء والتضمين والاستبعاد في التراث الأدبي المعتمد. فقد تم نشر

العديد من الروايات بأقلام النساء وكذلك الرجال، قبل رواية زينب بوقت طويل، كما أوضح عبد المحسن طه بدر (1963) وغيره. كما أنه مع كون الجندر بالطبع عاملا من عوامل استبعاد النساء من التراث المعتمد، فإنه لم يكن هو العامل الوحيد، حيث تعرضت إسهامات أدبية عديدة للرجال هي الأخرى إلى الاستبعاد. وأخيرا فإن خطاب النخبة الوطنية الليبرالية، ممثلا في أعمال قاسم أمين، أسست لتراتبية جندرية بين الرجال والنساء، ما لبثت وأن تمددت وسيطرت على خطابات الجندر في القرن العشرين. وأذهب إلى أن عمليات الإدراج والإقصاء في التراث المعتمد كانت خاضعة للسلطة الرمزية التي تتمتع بها النخبة الوطنية الليبرالية ممن قامت مخيلاتهم الثقافية بصياغة التراث الأدبي المعتمد وتشكيله بحيث يمثل رؤيتهم للعالم وصراعاتهم الثقافية والوجودية (ontological)، إلى جانب تصوراتهم المستقبلية.

إن التراث الأدبي المعتمد يتصل دوما بالمفاهيم المتعلقة بالأمة والانتماء الوطني (nationhood). ففي حديثه عن "نشأة الأدب الإنجليزي" (The Rise of English) يخبرنا تيري إيجلتون حكاية "صعود الأدب الإنجليزي على ظهر الحس القومي السائد خلال الحرب" (Eagleton 1983, 26). ويؤكد أن الأدب الإنجليزي لم يتحول من "موضوع ملائم للنساء والعمال ومن يحاولون إبهار الشعوب المحلية" ليصبح مسعى فكريا مهما لطلاب جامعتي أوكسفورد وكمبريدج إلا في أعقاب الحرب العالمية الأولى (Eagleton 1983, 25). كما تتتبع دراسة جواري فيسوناثان لاحقا بدايات الدراسات الأدبية الإنجليزية وترجعها إلى الهند تحت الاستعمار البريطاني، حيث كانت دراسة كلاسيكيات الأدب الإنجليزي جزءا أساسيا في فرض السيادة الثقافية وسياسات الإمبراطورية (Guari Viswanathan 1989). ويترتب على ذلك قيام التراث الأدبي الإنجليزي المعتمد بدور مزدوج تبعا لاختلاف السياقات الجغرافية والتاريخية. ففي فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى في إنجلترا، قام التراث الأدبي الإنجليزي المعتمد بترسيخ إحساس وطني بالهوية في زمن مأزوم، بينما كان يستخدم في المستعمرات البريطانية باعتباره سلاحًا

مهيمنًا للسيطرة على عقول الرعايا الهنود وقلوبهم في المستعمرة بما يضمن انصياعهم للقيم والثقافة الإنجليزية. ومن هنا فإن التراث الأدبي المعتمد هو نتاج ثقافي يتشكل وينتمي إلى السياسات الجغرافية للإنتاج الثقافي في لحظة تاريخية معينة، وفي إمكانه أن يضفي الشرعية على مشاريع الاحتلال وفرض السيادة، وكذلك على مشاريع المقاومة والتحرير.

لقد تشكّل التراث الروائي المعتمد في الأدب العربي بما يعكس بل وبما يلتزم بالأجندة الوطنية (nationalist agenda)، ولذا فهو يعبر عن الأفكار السائدة في الخطابات الوطنية مع استبعاد أفكار بالأهمية نفسها يتم التعبير عنها بأصوات ومن قبل مجموعات هامشية. فالروايات "المعتمدة" المكتوبة في النصف الأول من القرن العشرين والتي يتم إدراجها ضمن الكتب المنشورة والاحتفاء بها باعتبارها معبرة عن الرؤى والهموم العربية هي روايات تتناول بالضرورة مأزق الشخصية المحورية، أي المثقف العربي، الممزق بين التراث والحداثة، والعلاقة بين الشرق والغرب، وبين الفرد والمجتمع، وقضية المرأة، وهي تيمات وأفكار رئيسية تحتل موقعا مركزيا في قلب الخطاب الوطني (M. M. Badawi 1993; Allen 1995). إنها تيمات تحتل الصدارة في التراث الأدبي المعتمد على مدار العقود الأولى من القرن العشرين. هذا وقد شهدت خمسينيات القرن العشرين ظهور "أدب الالتزام"، وكان لتأثره بكتابات جان بول سارتر حول "ما الأدب؟" (Jean-Paul Sartre 1947) وحالة الاضطرابات السياسية في المنطقة ما أكسب المصطلح معانٍ متنوعة، وإن كان يشير بالتأكيد إلى "قدر ما من الشعور الوطني" (M. M. Badawi 1993, 16). فقد شعر الكتاب بضرورة الالتزام بالكتابة عن الهموم الاجتماعية والسياسية، بل واعتبر العديد منهم نفسه متحدثا عن أمّته، وحاملا رسائل ينقلها إلى الآخرين. ونجد أن حليم بركات، متأثرا بالحالة الثورية وحركات مقاومة الاستعمار الصاعدة في المنطقـــة العربيـــة وغيرها من مناطق العالم الثالث، قد تجاوز ذلك المعنى

قليلا فيعرف الإنتاج الأدبي للكتاب الذين يغضون الطرف عن القضايا الحيوية في مجتمعاتهم باعتبار كتاباتهم "انخراطا في أمور غير ذات صلة" (Halim Barakat 1975, 127). إن جيل الستينيات الطليعي الذي انخرط بأشكال مختلفة في قضايا سياسية اجتماعية أسس للرأي القائل بأن الكتّاب، وخاصة كتّاب الأدب المعتمد، هم "أنبياء الأمة" (Abdel Messih 2006, 22)، وقد استمر الرأي القائل بذلك الواجب السياسي الاجتماعي المنوط بهم وواصل تأثيره الكبير حتى يومنا هذا. وهو ما عبر عنه صبري حافظ قائلا: "إن معظم روايات جيل الستينيات تكتسب حدتها النقدية من رغبة عارمة لتغيير العالم" (Sabry Hafez 2001, 203). أما في السبعينيات والثمانينيات فقد أدت موجة كاسحة من خيبة الأمل إلى خلق حالة جديدة في الأدب تم وصفها بأنها "وعي جديد"؛ حيث لم تعد الشخصية المحورية واثقة من قدرتها على فك طلاسم العالم الخارجي فلجأ المؤلف أو المؤلفة إلى التقنيات والاستراتيجيات الفنية بوصفها أداة تساعد في رسم صورة العالم الغامض. ومع ذلك، حينما كتبت سميرة أغاسي عن الهوية الذكورية (masculine identity) في الأدب الروائي بالمشرق العربي منذ عام ١٩٦٧، نجدها تعرّف الروايات الواردة في دراستها بوصفها تحمل "وعيا سياسيا ضمنيا يكشف عن محورية الحياة السياسية ... وأولوية القضايا الجماعية على القضايا الخاصة" (Samira Aghacy 2009, 7). كذلك يحدد ستيفان ماير الاهتمام بالشأن السياسي في الأدب العربي الحديث باعتباره سمة تميز الحداثة العربية عن الحداثة الغربية (Stefan Meyer 2001, 46). وباختصار، يظل هناك اتفاق على أن حتى أقصى الصدمات الفردية والشخصية تكون بالضرورة ذات دلالة رمزية على مستوى ما

معبرة عن الصدمات والمصائر الجماعية، وأن التركيز المبالغ فيه على حياة الفرد لدى الكتّاب هو بمنزلة الخيانة، وتحديدا في حالات الصراع (Al-Jayyusi 1992)(١)

ويبدو هذا الرأي بالطبع معززا مقولة فردريك جيمسون المثيرة للجدل بأن كل نصوص العالم الثالث هي بالضرورة "أمثولات وطنية" (Frederic Jameson 1986, 69) وأنها دوما مشبّعة بالسياسة. وعلى سبيل تقديم نموذج بارز للدحض النقدي لذلك الرأي نجد إيجاز أحمد يؤكد أن ما طرحه جيمسون بشأن "نظرية الجماليات الإدراكية لأدب العالم الثالث" إنما يضفي سمات جوهرية على الاختلافات بين الحضارات، ويفرض التجانس على عملية التطور رغم ما بها من تعددية وتنوع في المسارات التاريخية، والأهم من هذا وذاك أنه رأي يختزل تاريخ العالم الثالث وعلاقاته الاجتماعية في تجربة واحدة وهي تجربة الاستعمار والإمبريالية (Aijaz Ahmad 1987). فبعد توضيحه أنه لا ينبغي قراءة كل نصوص العالم الثالث باعتبارها أمثولات وطنية، يتساءل إيجاز أحمد إن كانت فرضية جيمسون تؤسس لـ"قانون الأب" وأن "النصوص التي تقدم لنا أمثولات وطنية هي وحدها الجديرة بالاعتراف بها بوصفها نصوصًا أصيلة من أدب العالم الثالث، بينما يتم استبعاد ما عداها" (Ahmad 1987, 12). إن قانون الأب عند إيجاز أحمد يشير إلى المنظومات النظرية التي يصوغها نقاد العالم الأول في سبيل إدراج الأعمال ضمن التراث العالمي/ الغربي المعتمد. وأذهب إلى أن تراث الأدب العربي المعتمد أو المؤسسة النقدية العربية، قد قبلت بالفرضية الأساسية في مقولة جيمسون بشأن كون آداب العالم الثالث/ الآداب العربية محددة بتجربتها الاستعمارية والمناهضة للاستعمار، بما يؤدي إلى الإعلاء من البعد الوطني في التعبير الفني بما يخلق صيغة جديدة من قانون الأب. ولكن النقطة الأساسية هنا

(١) كذلك أشار باحثون متخصصون في الأدب العربي إلى عدم وجود تناقض جوهري بين التجريب والتجديد من ناحية وبين الاهتمام بالشأن السياسي الاجتماعي من ناحية أخرى، وهو ما يتضح في الأدب الروائي التجريبي والنصوص الأدبية المتسمة بالتجديد في الأدب العربي (Meyer 2001; Caiani 2007)

هي أن تلك المقولة المعتمدة ليست بديهية أو بالضرورة عاكسة للإنتاج الثقافي العربي القائم، وإنما هي بطبيعة الحال مشروطة بعمليات التضمين والاستبعاد، بحيث يتم تهميش أو التقليل من شأن الأعمال التي لا تخضع للمعايير الوطنية. كما أشار إيجاز أحمد إلى أن النص الذي كتبه جيمسون يتسم بسمات "الجندرة"؛ إذ لم يكن من الممكن أن يصدر عن امرأة أمريكية إذا أخذنا في الاعتبار تراث النسويات اللاتي سعين بإصرار إلى تحدي التعارض بين المجالين: الخاص والعام (Ahmad 1987, 24). وسأؤكد لاحقا على أن السمة الوطنية البارزة التي يتسم بها التراث المعتمد أدى إلى تهميش الإنتاج الثقافي غير المتمسك مباشرة بالقواعد القومية، كما أدى أيضا إلى كبت أصوات الرجال والنساء.

الجندر وصور القومية المناهضة للاستعمار

وبناء على تعريف بينديكت أندرسون للأمم باعتبارها "مجتمعات متخيَّلة" نجد أن الباحثات النسويات والباحثات والباحثين ما بعد الكولونياليين أكدوا جميعا، نساء ورجالا، على أن المخيلات الوطنية هي أيضا مخيلات جندرية (gendered)، بل وتقوم بإقرار "مأسسة الاختلاف الجندري" (McClintock 1995, 353). وقد اختلفت علاقات الرجال والنساء بالوطن من حيث المتوقع من كل منهم وفيما يتصل بالتصورات الخاصة بأدوار كل منهم ومكانتهم. فقد تم عامة وضع النساء في مكانة هامشية في المخيلة الوطنية، فمع كونهن رموزا محددة للوطن، كأمهات الوطن وحاملات التراث والقيم التقليدية، فإنهن يحصلن على قدر محدود من الفاعلية الوطنية (Yuval-Davis 1997; McClintock 1995, 354; Yuval-Davis andAnthias 1989). إن القوميات والهويات الوطنية المناهضة للاستعمار مثقلة بأحمال الاستعمار، ومجتمعهم مجتمع متخيَّل يتحدد شكله في ظل النموذج الاستعماري لما يبدو عليه الوطن الحديث. ومن ثمَّ فإن تمثيلات الهويات الوطنية الجندرية تكتسب مزيدا من التعقيد بفعل تداخلها مع الخطابات الاستعمارية حول الذوات الخاضعة للاستعمار.

وقد لفت إدوارد سعيد الانتباه إلى التأنيث الخطابي للشرق باعتباره وظيفة من وظائف السيادة والسلطة الاستعمارية المفروضة على الطرف الخاضع للاستعمار. إن صور السيادة الجنسية التي تعزز تراتبية السلطة بين الرجال والنساء يتم نقلها إلى مجال العلاقة بين الطرف المستعمِر والمستعمَر. فالغرب ذكر عقلاني قوي متحكم، والشرق أنثى غير عقلانية ضعيفة وخاضعة. كما أن النساء باعتبارهن رموزا للأمة الحديثة في الخطابات المناهضة للاستعمار، وبوصفهن علامات للحداثة المشتهاة، نجدهن عالقات في علاقة تجمع بين الحب والكره مع المستعمِر، وهي معضلة كبرى لدى قومية مناهضة للاستعمار. فمن ناحية يعتبر تحسين أوضاعهن (أي أن يصبحن أكثر حداثة وأقل تقليدية) شرطا مسبقا للتقدم وبلوغ الحداثة على المستوى الوطني، ولكنهن مطالبات مع ذلك بالتصرف باعتبارهن الحارسات المحافظات على القيم التقليدية والهوية الثقافية الأصيلة. إن مطالبة النساء بالجمع بين "الحداثة مع الفضيلة" (Najmabadi 1991, 49) يصبح سمة محددة للالتباس (ambivalence) القائم في الخطابات المناهضة للاستعمار فيما يتصل بدور النساء، وهي السمة التي تصفها دينيز كانديوتي بعبارة "خاصية الوجه المزدوج المتنافر" (Deniz Kandiyoti 1991, 431).(*) ومن جانب آخر فإن هذا الالتباس قد تم تفسيره على أنه تجسيد لمشروع التمايز والاختلاف، وهو مشروع ابتكرته وتبنته الحركات الوطنية المناهضة للاستعمار "لصياغة مجتمع وطني 'حديث' دون أن يكون مجتمعا غربيا" (Chatterjee 1996, 217). ونتيجة لذلك أصبحت أجساد النساء أرضا للمعركة القائمة حول الهوية والتفوق الثقافي بين القوى الاستعمارية والوطنية(1) إن الرؤى النسوية وما بعد الكولونيالية أضافت وأثرت البحث في مجال دراسات الشرق الأوسط، كما أدت إلى مراجعة لبعض السرديات العليا

(*) العبارة في الأصل 'Janus-faced quality' تشير إلى أسطورة الإله الروماني جانوس برأسه ذي الوجهين الناظرين في اتجاهين متقابلين، أحدهما إلى الماضي والآخر إلى المستقبل. (المترجمة)

(1) يتوفر حاليا قدر كبير من الأدبيات التي تتناول أوضاع وأدوار النساء في الحركات القومية المناهضة للاستعمار، والتي تسلط الضوء على أوجه التشابه المدهشة فيما بينها. انظر/ي على سبيل المثال: (Pierson and Chaudhuri (1998); Parker et al. (1992).

(metanarratives) بشأن تاريخ العالم العربي بصورة عامة وتاريخ النساء العربيات بشكل خاص، ومنها السردية القائلة بأن النساء تعرضن تقليديا للقهر والحرمان من التعبير عن أصواتهن، وأنهن لم يتمتعن بالخروج إلى المجال العام إلا مع بدايات الحداثة، وأن الحداثة تعني بالضرورة حصول النساء على المزيد من الحقوق، وأن حركة تحرير النساء في مصر قادها في الأساس مجموعة من الرجال المستنيرين المصلحين. وتمثل الدراسات التي تتناول قاسم أمين مثالا واضحا على ذلك، إذ إن مكانته التي اكتسبها في التاريخ باعتباره أبا النسوية العربية هي مسألة خضعت للمراجعة وإعادة التقييم بواسطة المؤرخات النسويات في التسعينيات من القرن العشرين. وقد لفتت الباحثات الانتباه إلى المشاركة الفاعلة للنساء في صياغة الخطابات حول التحرر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر ولبنان (Baron 1994; Badran 1995; Booth 2001b)، وهي الخطابات التي سبقت أو عاصرت قاسم أمين.[١] إن استرجاع مشاركة النساء في الأحداث التاريخية وصياغة الخطابات كان يجري جنبًا إلى جنب مع اكتشاف إسهامات النساء الأدبية المبكرة، والتي ترجع هي الأخرى إلى القرن التاسع عشر. فقد ظهرت أسماء مثل عائشة تيمور وزينب فواز ولبيبة هاشم وغيرهن على الساحة الأدبية. كذلك فإن خطاب قاسم أمين بشأن تحرير النساء خضع للفحص والتدقيق باعتباره مثالا على الخطاب الوطني عند منعطف القرن العشرين. وقد أوضحت ليلى أحمد التقاطعات/ التداخلات بين خطاب قاسم أمين حول تخلف النساء المصريات باعتباره عقبة في طريق تطور الأمة وأولوية البرنامج الإصلاحي من ناحية، وبين الخطابات الاستعمارية التي جعلت من "الوضع المتخلف" للنساء المصريات علامة ودليلا على تخلف البلاد (Leila Ahmed 1992, 144-68). ونجد أن هذا التداخل بين

(١) من الجدير بالذكر أن تلك المراجعات البحثية قد مهد لها الطريق دراسات بدأت في فترة أسبق من ذلك في القرن العشرين والتي سلطت الضوء على إسهامات النساء، ومنها كتاب إجلال خليفة حول الصحافة النسائية (١٩٧٣)، وآمال السبكي عن الحركة النسائية المصرية (١٩٨٦)، وغيرها من كتابات النساء العربيات.

الخطاب الوطني والخطاب الاستعماري يمثل ملمحا من ملامح الحداثة ما بعد الكولونيالية.

وقد كان من أبرز الاتجاهات الجديدة في المراجعات البحثية هو نقد القواعد الأساسية للخطابات الحداثية في السياقات ما بعد الكولونيالية. ففي مقالة رائجة تتناول الخطابات المصرية عن الجندر في مرحلة ما بعد عام ١٩٧٦ الليبرالية الجديدة، تواجه ميرفت حاتم الفرضيات القائمة بشأن التعارضات الأساسية بين الرؤى العلمانية والإسلامية (Hatem 1994)، إذ ترى وجود تشابه بين الخطابات العلمانية والإسلامية عن الجندر، أي إن المواقف الليبرالية من قضية المرأة ليست أكثر دعما لتمكين النساء، بل وتمتلئ بالتناقض والالتباس، بما يدحض المقولة الحداثية بأن الحداثة قد جاءت بالمزيد من الحقوق للنساء. إن هذه الفكرة الثاقبة تعارض جوهر الروايات التاريخية الحداثية للعالم العربي، وذلك استنادا إلى الثنائية المتعارضة بين القديم والجديد، والتقليدي والحديث، والديني والعلماني، مع افتراض دائم بأن ما هو حديث وعلماني وجديد هو بالضرورة أكثر دعما لحقوق النساء وأفضل للنساء. إن نقد الخطابات الحداثية أتاح المجال لإعادة التفكير في مفاهيم الحداثة من حيث تأثيرها على موقع النساء في السرديات الوطنية، وعلى فهمنا لفاعلية وذاتية النساء، وعلى السياسات الجغرافية (geopolitics) في صياغة الخطابات[١] ولتقديم مثال واحد على ذلك، فإن هنالك أبحاثا ودراسات صدرت مؤخرا تسلط الضوء على إسهامات عائشة تيمور في القرن التاسع عشر، مع إعادة تقييم قصة "تحررها" وأعمالها الأدبية. فالسرديات النسوية/ الحداثية عن تيمور جاءت مؤكدة على دور والدها باعتباره داعمًا أساسيًا لمسارها الأدبي، بينما وجهت لومها إلى والدتها لمسعاها في فرض الأدوار التقليدية على ابنتها، وتجاهلت الدور المهم الذي لعبته نساء عائلة عائشة تيمور ومعلماتها، والذي أسهم في مسارها، بما أدى إلى التزام تلك السرديات بالسردية الحداثية التي تعلي من شأن الرجال

---

(١) انظر/ي: Lila Abu-Lughod's *Remaking Women* (1998) and Elsadda (1993, 1994)

بوصفها قادة لتحرر النساء في الشرق الأوسط، وهي سردية توقعت من النساء التخلي عن أدوارهن الأنثوية باعتبار ذلك شرطًا لقبولهن في عالم يسوده الرجال (Hatem 1998). إن نشأة مسار بحثي جديد يعارض الفرضيات الحداثية بشأن عدم ملاءمة ما هو تقليدي للعالم الحديث هو مسار أتاح اكتشاف وإقرار قدر كبير من النصوص الروائية المكتوبة بأقلام الرجال والنساء مما سبق تجاهلها واعتبارها محدودة القيمة أو غير مسايرة لمعايير الأساليب الروائية الحديثة. إن نص عائشة تيمور الروائي، نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال يظهر باعتباره نصا مهما في تطور الرواية باعتبارها نوعًا أدبيًا، وهي مسألة سيتم تناولها بالتفصيل في الفصل الأول(١)

لقد اكتسبت الدراسات التي تدور حول الجندر والعالم العربي دفعة كبيرة خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وتركزت في الأساس على "قضية المرأة"، وتمثيلات الأنوثة، وعلى الإنتاج الأدبي للكاتبات العربيات(٢) إن ما يشهده العالم العربي من انضمام المزيد من الكاتبات إلى الساحة الأدبية، والباحثات والأكاديميات، وتزايد الاهتمام بالدراسات النسوية وما بعد الكولونيالية في الجامعات أدى إلى التركيز على الكاتبات ضمن البرامج الأكاديمية والنشاط السياسي. فقد شهدت التسعينيات من القرن العشرين صدور مجلات متخصصة في الدراسات النسائية باللغة العربية، مثل مجلة **هاجر** (١٩٩٣-١٩٩٨) في مصر، ومجلة **الفنيك** Le Fennec (١٩٨٧) في المغرب، وكذلك تأسيس عدد كبير من المؤسسات البحثية والثقافية والمهنية التي

---

(١) لا تتيح هذه المقدمة مجالا لعرض كل الأدبيات المتعلقة بهذا الموضوع، ولكنني وجدت استفادة في المصادر التالية تحديدا:

Lila Abu-Lughod's *Remaking Women* (1998); Leila Ahmed's *Women and Gender in Islam* (1992); Judith Tucker's *Women in Nineteenth Century Egypt* (1985); Timothy Mitchell's *Colonizing Egypt* (1989).

(٢) للمزيد من الدراسات التي تتناول تمثيلات النساء في الأدب، والكاتبات العربيات، انظر/ي: سوسن ناجي (١٩٨٩)، ولطيفة الزيات (١٩٨٩).

تركز تحديدا على قضايا النساء.[1] إن قدرا كبيرا من المعرفة الصادرة عن تلك المؤسسات باللغة العربية تقع رهينة الواقع المرير للبحث والنشر في العالم العربي، من حيث قلة توزيع الكتب والدوريات في البلدان العربية، وندرة أو انعدام إمكانية التوصل إلى المصادر سواء على المستوى الإقليمي أو السوق العالمي. كما يقال إن أنظمة الحكم في الدول العربية غير الديمقراطية عززت الاهتمام بقضايا النساء، من ثم كتابات النساء، ضمن مسعاها من أجل خلق واجهة حداثية تخفي معالم جوهرها القمعي. وقد تعرضت قضية المرأة في العالم العربي دوما إلى التعقيد بفعل ظاهرة نسوية الدولة الانتهازية؛ حيث يتم استغلال القضايا المتعلقة بحقوق النساء لصالح سياسات الدولة، ويشهد على ذلك النمط المتكرر لزوجات الرؤساء المترأسات للمجالس القومية للمرأة، وهي الظاهرة المستمرة حتى يومنا هذا.

ونجد في الغرب طفرة في الاهتمام البحثي بكتابات النساء العربيات بفضل زيادة المتاح من الأدب العربي مترجما إلى اللغات الأجنبية، إلى جانب رواج الاهتمام بالإسلام والثقافات الإسلامية[2] إن الاهتمام الغربي بالنساء العربيات ليس بالظاهرة الجديدة، فقد تم تاريخيا تبرير الغزو الاستعماري باعتباره مهمة إنسانية لإنقاذ النساء المسلمات من الرجال المسلمين، ويمكن فهم تلك العملية بمنزلة "جزء من اهتمام الغرب بالإسلام وعدائه له" (Amireh 1996, 10). ولاحقا نجد أن الثورة

---

(١) ولنسوق هنا مثالين على ذلك، أولهما "تجمع الباحثات اللبنانيات" الذي تأسس في لبنان عام ١٩٩٢، وهي مؤسسة مهنية تتشكل من باحثات وأكاديميات قمن بتنظيم مؤتمرات علمية وإصدار كتب، بالإضافة إلى إصدار سلسلة دورية/ كتاب سنوي يتناول كل عدد موضوعا معينا. وهي ليست منظمة نسوية، وإن كان الكثير من أبحاثها مستندة إلى النظريات النسوية. أما المثال الثاني فهو مؤسسة المرأة والذاكرة (التي تأسست في القاهرة عام ١٩٩٥)، وهي مؤسسة بحثية تدعم إنتاج المعرفة عن الجندر والثقافة العربية في إطار برنامج نسوي/ سياسي. وقد ركزت مؤسسة المرأة والذاكرة ضمن اهتماماتها على إحياء تاريخ النساء، كما أعادت نشر مؤلفات بأقلام النساء مما نفذت طبعاتها وتعرضت للتهميش في الذاكرة الوطنية.

(٢) للمزيد من الكتب المتخصصة في كتابات النساء العربيات، انظر/ي على سبيل المثال:
Mikhail (1978); Accad (1978 and 1990); Cooke (1988); Malti-Douglas (1991); al-Ali (1994); Arebi (1994); Zeidan (1995).

الإيرانية عام ١٩٧٩ وصعود الإسلام بوصفه قوة عالمية منافسة، وحرب الخليج عام ١٩٩١، وصولا إلى هجمات ١١ سبتمبر ٢٠٠١ على الولايات المتحدة الأمريكية، أدت جميعها إلى إثارة المزيد من الاهتمام بالثقافات الإسلامية عموما، والنساء المسلمات تحديدا. وعلى الرغم من عدم كون كل النساء العربيات مسلمات، فإنه يتم بشكل عام تجاهل التعددية الدينية في المنطقة العربية، إذ عادة ما يتم التعامل في المخيلة الغربية مع كلمتي "عربي" و"مسلم" باعتبارهما مترادفتين. وقد أدى هذا السياق السياسي الأكبر إلى موقف يتم فيه قراءة نصوص النساء العربيات باعتبارها دراسات حالة أنثروبولوجية لثقافات "الآخر" المختلفة جوهريا عن "الذات" الغربية، وهو الأمر الذي أشار إليه العديد من الباحثات والباحثين والعاملين في مجال التعليم. إن استقبال كتابات النساء العربيات المترجمة واستهلاكها في الغرب تشوبها بالتأكيد البيئة السياسية والثقافية للغة المضيفة أو "أفق التوقعات" كما تسميه مهجة قحف مستعينة بعبارة هانس روبرت ياوس؛ إذ ترى أن هنالك ثلاث صور نمطية للمرأة العربية منتشرة في الغرب، فإما أنها "ضحية للقهر ... [أو] هاربة من ثقافتها القمعية في جوهرها ... [أو] ألعوبة في يد سلطة الرجل العربي" (Mohja Kahf 2000, 149). ونجد أن الباحثات والباحثين، والمترجمات والمترجمين، ومحررات ومحرري سلاسل الأعمال المترجمة تلك يتناولون هذه الصور النمطية في مطبوعاتهم، وينبهون قراءهم إلى مغبة الخضوع لرؤية واحدة ثابتة مصمتة عن التمييز الجندري في الثقافة العربية، وكذلك مخاطر المبالغة في قراءة البعد الجندري في نصوص الكاتبات العربيات. إن كتاب "**فتح البوابات: قرن من الكتابة النسوية العربية**" يعرض مجموعة كبيرة من النصوص المختارة بما يقدم صورة أكثر تركيبا وتعقيدا لتفاعل النساء العربيات مع ثقافتهن (Badran and Cooke 1990). كما نجد فادية فقير، محررة سلسلة جارنيت (Garnet) الخاصة بترجمة أعمال الكاتبات العربيات، فتذكر بوضوح في كل مقدماتها للروايات المترجمة أن من الأهداف الرئيسية لتلك السلسلة مواجهة أو مناهضة التصورات الغربية عن

الكاتبات العربيات من خلال إطلاق أصواتهن[١] ومع ذلك، وإذا أخذنا في الاعتبار التجاذب القائم بين آفاق توقعات القراء في اللغة المترجم إليها من جهة وبين القراء باللغة الأصلية من الجهة المقابلة، فإننا نجد تلك الجهود بعيدة عن المباشرة والوضوح، وقد تؤدي إلى إثارة الكثير من الجدل، وهو ما يشهد عليه "النقد اللاذع" الموجه إلى بعض الترجمات الصادرة عن سلسلة جارنيت.[٢]

وتشهد الفترة الأخيرة جهدا منظما لإدراج أدب النساء العربيات ضمن التراث المعتمد للدراسات ما بعد الكولونيالية. هذا وقد شغل الأدب العربي بشكل علم موقعا هامشيا في الأبحاث التي تتبنى المنهج ما بعد الكولونيالي (Moore 2008, 3)، مقارنة على سبيل المثال بالأدب الهندي، وهو ما يتضح في مقررات أقسام اللغة الإنجليزية وآدابها في دول العالم المتحدثة باللغة الإنجليزية، وذلك جنبا إلى جنب الندرة الجليّة للأبحاث التي تتناول الأدب العربي مستعينة بنظريات ما بعد الكولونيالية. إن تسليط الضوء على "تعقيدات التناقضات ما بعد الكولونيالية التي تعايشها وتعبر عنها النساء العربيات" (Majaj et al. 2002, xix) كفيلة بأن تفتح مساحات جديدة لإدراك قيمة الإسهامات الأدبية للنساء العربيات في السياقات عبر القومية والإقليمية والمحلية. وقد أكدت أناستاسيا فالاسوبولوس أنه حتى نهاية التسعينيات "كانت معظم الأعمال النقدية التي تتناول كتابات النساء العربيات تتمحور حول النقاش النسوي/ القومي (Valassopoulos 2007, 13)، من ثم فإن المقاربات مابعد الكولونيالية لن تقدم إضافة معرفية فحسب لدراسة كتابات النساء العربيات، وإنما ستعمل أيضا على "توليد نقاشات جديدة داخل النظرية النسوية وما بعد الكولونيالية" (Valassopoulos 2007, 27). وفي الواقع، وكما أكد وائل حسن، فإن فتح مجال الدراسات ما بعد الكولونيالية لتولي المزيد من الاهتمام بالآداب المكتوبة بلغات غير أوروبية سيساعد على "فحص حدود الخطابات المؤسسة لنظرية ما بعد الكولونيالية من قبل الرؤى المتعددة للفلسفة والواقع والثقافة والذاكرة

---

(١) انظر/ي على سبيل المثال مقدمتها لترجمة رواية سلوى بكر العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء: (Salwa Bakr 1995).

(٢) لقراءة تحليل ممتاز للجدل الدائر حول سلسلة جارنيت، انظر/ي: (Valassopoulos 2007).

الثقافية العربية والأفريقية والآسيوية" (Wail Hassan 2003, 60). إن هذا التوجه الجديد في الأبحاث التي تتناول الأدب العربي يتطور جليًا بوصفه مجالاً حيويًا للدراسة والبحث.[١]

ويتفق النقاد والناقدات أن الأبحاث التي تتناول قضايا الجندر والوطن قد تمحورت في الأساس حول النساء وقضية المرأة إلى الدرجة التي جعلت الجندر مرادفا للمرأة. إن عدم التوازن هذا في مجال دراسات الجندر والوطن قد تراجع مؤخرا بفضل اتساع نطاق دراسات الرجولة والذكورة (Masculinity Studies)، وما ترتب عليه من التفات إلى تمثيلات الذكورة والرجولة في السرديات الاستعمارية والقومية.[٢] وطبقا لما ورد على لسان ريوين كونيل فإن السرديات الوطنية تسودها "رجولة مهيمنة" يتم "دوما بناؤها في علاقتها بصيغ أخرى من الرجولة الأدنى مرتبة وكذلك في علاقتها بالنساء" (R.W. Connell 1987, 183). وهويات الرجال متداخلة بشدة مع هوية الوطن إلى درجة إنتاجها "صورة شخصية للوطن" (Hrock 1996, 90). وتحمل سينثيا إنلو تلك الفكرة خطوة أبعد مؤكدة على أن "الوطنية قد نشأت عموما من الذاكرة الرجولية والإذلال الرجولي والأمل الرجولي" (Cynthia Enloe 1989, 44). هذا وقد قام بعض النقاد والناقدات بمناقشة الفرضية التي طرحتها كونيل بشأن وجود معيار محدد ومهيمن للهوية الرجولية الثابتة المتماسكة، مؤكدين على أن الهويات أكثر تعقيدا من ذلك وأنه "من المستحيل إيجاد هوية اجتماعية جندرية موحدة ومتماسكة تماما، للذكورة والأنوثة على حد سواء" (Dawson 1994, 3). إلا أن الرجولة المهيمنة طبقا لتعريف كونيل ليست مفهوما جوهريا (essentialist)، بل بناء خاضعًا للنقد وقابلاً للتغيير عبر الفترات

---

(١) يتوفر حاليا عدد ملحوظ من الكتب المتخصصة التي تركز على الكاتبات العربيات بالاستعانة بمفاهيم نظرية ما بعد كولونيالية، ومنها:

Majaj, Sunderman, and Saliba (2002); Grace (2004); Gauch (2007); Valassopoulos (2007); Mehta (2007); Moore (2008).

(٢) لعرض موجز للأبحاث التي تتناول قضايا الجندر والوطن، انظر/ي: (Meyer 2000). وللمزيد عن الأبحاث التي تتناول الرجولة والذكورة، انظر/ي: (West and Lay (2000); Kimmel et al. (2005)).

التاريخية المختلفة. والرجولة المهيمنة هي "معيارية ... [بمعنى] يتجسد فيها حاليا أسمى كيان للرجل، وتتطلب من كل الرجال الآخرين تحديد موقعهم تبعا لها، وتضفي الشرعية على إخضاع النساء للرجال على مستوى العالم" (Connell 2005, 4). إن "الرجولة المهيمنة" تعزز الفرضيات البديهية بشأن وجود نموذج عام للرجل، والذي يشير في السياقات الاستعمارية إلى ذكر غربي أبيض مسيحي وذي ميل جنسي غيري (heterosexual)، ممن تم الحفاظ على وضعه المهيمن ليس فقط من خلال إخضاع النساء، وإنما كذلك عبر تأنيث الأراضي الخاضعة للاستعمار (Said 1978)، والإخصاء أو فقد الرجولة/ التأنيث أو إضفاء الأنوثة (emasculation/effeminization) على الذكر الخاضع للاستعمار (Krishnaswamy1998). كذلك فإن رأي فرانز فانون حول استيعاب وإعادة إنتاج الخطابات الكولونيالية من قبل النخب الوطنية (Frantz Fanon 1961; 1967) هو رأي سليم فيما يتعلق بصياغة وبناء نماذج الرجولة الوطنية المهيمنة مستندة إلى نماذج الرجولة الاستعمارية. وبالتالي خضعت نماذج الرجولة الوطنية المثالية للنقد بما حملته من أجندات منافسة في السياقات السياسية الوطنية. فعلى سبيل المثال، في حالة مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، نجد نموذج الرجولة الوطنية المثالية متجسدا في شخصية "بطل عصر النهضة" في الأدب العربي، وهو شخصية ينتمي دوما إلى الطبقة الوسطى (أو يتمسك بقيم وأعراف الطبقة الوسطى)، وهو متعلم وحداثي (تلقى تعليما غربيا حديثا ويتطلع إلى أسلوب حياة غربي)، وملتبس في علاقته بالنساء (إذ يطمح إلى علاقة أكثر مساواة مع النساء ولكن دون أن تهدد السيادة والسيطرة الذكورية). وعلاقته بالغرب الاستعماري تتسم بالقدر نفسه من الالتباس، فتوصف بأنها علاقة تجمع بين الكراهية والحب. إن القوميات المناهضة للاستعمار تنتهي إلى صياغة وبناء الصنف الخاص بها من الرجولة المهيمنة، ممثلا في شخصيات الزعماء الوطنيين الأقوياء، مثل جمال عبد الناصر في مصر، بما يشكل "نظيرا للرجولة المهيمنة الغربية" (Gerami 2005, 450). إن الرجولات المهيمنة الوطنية، باعتبارها صيغا وبنى ثقافية خاضعة للظروف التاريخية والسياسية، هي بالضرورة مواقع خاضعة للخلاف والتفاوض. ومن أهداف هذه الدراسة استكشاف السرديات

المتبارية حول الهويات الجندرية كمؤشرات ومكونات لخطابات الهوية ومفاهيم الانتماء والوطن والمنفى.

وهنالك ندرة ملحوظة في الأبحاث التي تتناول الرجولات العربية بشكل عام، والرجولات في الخطابات الوطنية العربية بشكل خاص، بل إن القدر الأكبر من الأبحاث والدراسات الموجودة حاليا تتم تحت مسمى الرجولة والذكورة الإسلامية (Ouzgane 2003 and 2006; Wright and Rowson 1997; Murray and Roscoe 1997)، أو الرجولة الأفريقية (Ouzgane and Morrell 2005)، أو الرجولة في الشرق الأوسط (Ghoussoub and Sinclair-Webb 2000). وقد استفادت غالبية الدراسات الصادرة مؤخرا من مجال الدراسات الرجالية (men's studies) المتنامي، كما تعمل على تقويض الفرضيات القائلة بوجود رجولة أبوية ثابتة محكمة وإلقاء الضوء على تعدد أشكال التعبير عن الرجولة في المجتمعات العربية. والدراسات التي تركز على السياق العربي تحديدا متتبعة الصيغ الأدبية لبناء الرجولة نجدها في كتاب جوزيف مسعد الصادر عام 2007 عن **"اشتهاء العرب"** (Joseph Massad,Desiring Arabs 2007)، وكتاب سميرة أغاسي الصادر عام 2009 عن **"الهوية الرجولية في رواية المشرق العربي منذ 1967"** (*Samira Aghacy, Masculine Identity in the Fiction of the Arab East since 1967 2009*).[1] وتتناول سميرة أغاسي تمثيلات متنوعة للرجولة العربية في روايات بأقلام كاتبات وكتاب، وتقوم بتصنيفها تبعا لأنماط الرجولة، مثل الذكوري الفحل، والمثالي العاطفي، والأب الطاغية، والمثقف الملتزم (Aghacy 2009, 17). ويتصدى كتابها للتشخيصات الجوهرية للرجولة العربية عبر تأكيد السياقات الاجتماعية والسياسية

---

(١) هو مجال يتنامى سريعا، والعرض الموجز هنا لا يقدم صورة متكاملة، وإنما الهدف هو الإشارة إلى أن الأبحاث التي تتناول الذكورة والرجولة ما زالت متأخرة عن تلك التي تتناول الأنوثة في دراسات الجندر. كما أنني أولي هنا الدراسات الصادرة في شكل كتب تركز تحديدا على الرجولة، من هنا لم أسع إلى سرد قائمة ببعض المقالات بالغة الأهمية عن الرجولة في الأدب العربي المنشورة خلال السنوات العشر الأخيرة. ويوجد مثلا تحليل ممتاز للرجولة والإمبريالية عند الطيب صالح في كتابه **موسم الهجرة إلى الشمال**، انظر/ي: Wail Hassan 2003.

والتاريخية لمسارات الإنتاج والتمثيل الثقافي. ويتتبع جوزيف مسعد التاريخ الثقافي لتمثيلات الشهوة المثلية في التراث الأدبي العربي في العصر الحديث، بدءا من نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. ويرى أن المرحلة الاستعمارية في تاريخ العرب، حيث تفاعل المثقفون مع الأفكار والتواريخ الشرقية (Orientalist)، هي مرحلة شهدت تحولا جذريا في طريقة تصور الشهوة المثلية وتولدت عن ذلك "إبستمولوجيا جنسية جديدة" (Massad 2007, 47). ويتناول جوزيف مسعد مختارات أدبية من الرواية العربية التي تتضمن شهوة مثلية، على مدار القرن العشرين، وذلك في محاولة للتأريخ لظاهرة مساواة المثلية الجنسية بالانحطاط والهزيمة الوطنية. وينتهي إلى التأكيد على أن هذه التمثيلات الحديثة للرجولة المثلية باعتبارها منحرفة هي تعبير عن التواطؤ بين العنف الاستعماري والوطني، وليس استمرارا للفكر العربي التقليدي.[١]

وتجدر الإشارة إلى عدد من الدراسات التي تتناول الرجولات العربية والمنشورة باللغة العربية في العالم العربي، ومن بواكيرها كتاب جورج طرابيشي الصادر بالعربية عام 1977 بعنوان **شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**، والتي تلفت الانتباه إلى البنى الخطابية للذكورة والأنوثة باعتبارها وسيلة لفهم العلاقة بين البشر والعالم، أو الذات والآخر. ويذكر جورج طرابيشي الصلة بين التوسع الاستعماري وتمجيد الرجولة المهيمنة، وهو يبني حديثه على جدلية العنف الجنسي بين الطرف المستعمر والخاضع للاستعمار التي طرحها فرانز فانون في كتابه بشرة سوداء وأقنعة بيضاء (Fanon,Black Skin, White Masks)، في سبيل تحليل أو تأويل الرواية العربية التي تتناول التلاقي بين الشرق والغرب كرواية توفيق الحكيم **عصفور من الشرق**، وسهيل إدريس **الحي اللاتيني**، والطيب صالح **موسم الهجرة إلى الشمال**. وهو يرى أنها روايات حضارية حيث يتقبل المثقف الشرقي الفرضية الاستعمارية القائلة

---

(١) انظر/ي أيضا: Khalaf and Gagnon 2006.

بأن علاقات القوى غير المتساوية بين الحضارات تتسم بخصائص جندرية وتستند إلى السيادة الذكورية (جورج طرابيشي ١٩٧٧، ٥-١٦). هذا وقد صدرت مؤخرا دراسة أدبية بقلم سوسن ناجي (٢٠٠٦) تتناول صورة الرجل في القصص القصيرة النسائية، ودراسة أخرى في علم النفس الاجتماعي قامت مؤلفتها عزة بيضون (٢٠٠٧) بتتبع التصورات عن الذكورة والرجولة في أوساط طلاب وطالبات الجامعة في لبنان. كما صدر عددان مهمان عن الذكورة والرجولة في لبنان يتضمن كل منهما مقاربات متعددة التخصصات في دراسة تمثيلات وتعبيرات الذكورة والرجولة في المجتمعات العربية والتراث الثقافي. وأولهما عدد خاص من مجلة الرائدة بعنوان "ماذا عن الذكورة؟" (٢٠٠٤)، وهي مجلة متاحة إلكترونيا تصدر عن معهد الدراسات النسائية في العالم العربي، التابع للجامعة الأمريكية اللبنانية. وثانيهما هو عدد خاص من كتاب الباحثات مخصص لموضوع تفكيك مفهوم الذكورة المهيمنة: الرجولة والأبوة اليوم (٢٠٠٧).

لماذا مصر؟

يتناول هذا الكتاب الجندر والوطن في الرواية العربية مع التركيز على الروايات التي صدرت في مصر في العصر الحديث. وعلى الرغم من إمكانية القول بجدوى تناول الرواية العربية بشكل عام لما فيها من خصائص وأوجه شبه وتقاطعات وتداخلات في التاريخ والوعي ورؤية العالم، وأهمية اللغة المشتركة، فإننى رأيت أن أركز على التراث الروائي في بلد واحد. ومن المعروف، ورغم كل تلك السمات المشتركة، أن هنالك مع ذلك اختلافات إقليمية ومحلية واضحة لابد من أخذها في الاعتبار، وقد أكدت سميرة أغاسي على ما قد تؤدي إليه التعميمات بشأن الرواية العربية من نتائج مغلوطة (Aghacy 2009, 10). كما أوضح بول ستاركي قائلا "إن أي نقاش حول عصر النهضة يجب أن يتضمن بعدا جغرافيا، وثانيا (وهو الأمر الأكثر عمقا وجذرية) فهو أن مفهوم النهضة بحركة واحدة موحدة يكاد بالفعل أن

يكون مفهوما وهميا" (Paul Starkey 2006, 24). وفي الحقيقة فإننا نجد أيضا أنه يتم تسليط الضوء على التعددية والتنوع الإقليمي في القرن الواحد والعشرين بدرجة لم يسبق لها مثيل، وهو تنوع ناتج بدرجة ما عن الأيديولوجيات والانقسامات السياسية المتنامية في المنطقة، وهو ما يرجع جزئيا إلى حجم وتنوع الأدب العربي، كما يرجع جزئيا أيضا إلى زيادة التخصص في الدراسات الأدبية.

ومع ذلك فإن التركيز على مصر هنا إنما يعود أساسا إلى جانبين من جوانب هذا المشروع البحثى. فهذا الكتاب يدرس التراث المعتمد للرواية العربية باعتباره موقعا تتشكل فيه المخيلة الوطنية الجندرية في سياق الحركة الوطنية المناهضة للاستعمار، ويقوم على فهم لأصول الخطاب الوطني (nationalist) أثناء نشأته وتطوره في نهاية القرن التاسع عشر وخلال العقود الأولى من القرن العشرين. وإلى حد كبير يتفق الباحثون والباحثات في الأدب العربي على تمتع الرواية المصرية بمكانة متميزة في الإنتاج الأدبي العربي، وخاصة في بدايات العصر الحديث، بل وهنالك من يؤكد على وجود "أدب حديث واعٍ بحداثته وجليّ في قوميته ظهر أولا في مصر خلال عشرينيات القرن العشرين" وأن هذا الأدب كان له تأثيره الواضح على المنطقة العربية (Shalan 2002, 216). وفي عرضه للتطورات المبكرة للرواية العربية اختار روجر آلان تسليط الضوء على مصر باعتبار أنها "نموذج للمراحل المبكرة في تطور الأدب الروائي في العالم المتحدث باللغة العربية بسبب اجتماع عوامل تاريخية وجغرافية وثقافية لجعلها المجتمع العربي الأكثر دفعا وتحفيزا لتطوير الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا" (Roger Allen 1995, 43-44). وبناء على ذلك فإن الرواية العربية كفيلة بأن تكون "حاضنة" لتطور غيرها من الآداب الروائية العربية، أو بمنزلة "صيغة مصغرة من ذلك الكيان الأكبر، أي الرواية العربية بشكل عام" (Siddiq 2007, 7). ويسعى هذا الكتاب إلى تناول القضايا الفكرية والنظرية حول تمثيل الهويات الجندرية في السياقين الوطني والعالمي. وتقدم مصر نقطة بداية جيدة في هذا الصدد. كما أن الواقع يشير إلى أن

التطورات التي يشهدها العالم العربي تتسم بقدر من التعددية والتنوع بما يحول دون نجاح التعميمات في تقديم تحليل عميق للقضايا المختلفة، وخاصة مع انتقالنا من القرن العشرين إلى القرن الحادى والعشرين. من ثم فإن التركيز على بلد واحد يتيح مجالا أكبر للتحليل التفصيلي والدقيق. كما أن منظور الجندر الذي تتبناه هذه الدراسة يمنح مصداقية أكبر للتركيز على مصر، إذ شهدت مصر بدايات الوعي النسوي في المنطقة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع صدور المجلات النسائية ونشر الكتابات النسائية، ثم تأسيس الاتحاد النسائي المصري عام ١٩٢٣. وهو السياق الذي أتاح المجال لنشر كتاب قاسم أمين تحرير المرأة عام ١٨٩٩، وهو من أهم الكتب في التاريخ الوطني المصري.

مدى هذا الكتاب

إن السؤال المهيمن الذي يطرحه هذا الكتاب هو: ما تداعيات دمج منظور الجندر بوصفه فئة تحليلية في تاريخ الأدب العربي؟ وأنا أركز هنا على تمثيلات الرجولة والذكورة والأنوثة في الروايات العربية الصادرة في مصر باعتبارها بناء خطابيا للمخيلات الوطنية. وأركز بدرجة أكبر على النساء مقارنة بما يتم عادة في الدراسات التاريخية للأدب العربي. ولكن على خلاف معظم الدراسات التي تقتصر في تناولها قضايا الجندر بالتطبيق على "النساء" وتمثيلات الأنوثة، فإنني أسلط الضوء على تمثيلات الذكورة والرجولة بوصفها جزءًا أساسيًا في الخطاب عن الوطن كما أتناول الأدب الذي كتبه رجال. وألتفت تحديدا إلى النصوص التي لم يصنفها النقاد ضمن التراث الأدبي المعتمد، كما أناقش نصوصا من الأدب المعتمد التي تناولها النقاد مركزين على كيفية تناولها قضية المرأة دون التفات منهم إلى قضية الرجل.

وقد استندت في اختيار الكتاب والنصوص في الأساس إلى الأفكار والتيمات المعنية بها الدراسة، وهي: تمثيلات الهويات الجندرية كمؤشرات على الصراعات

الأيديولوجية، والتقاطعات القائمة بين الخطابات الكولونيالية والوطنية حول الأدوار الجندرية، وتفاعلات القوى التي تفرض عمليات الإدراج والإقصاء في التراث الأدبي المعتمد، والعناصر الأدبية المقوضة (subversive) للبنى التقليدية في التراث المعتمد. وهي كلها أفكار تتم مناقشتها عبر التحليل النصي لعدد محدود من النصوص المختارة، والهدف من الدراسة هو القيام بتحليل عميق للنصوص في سبيل طرح بعض القضايا العامة المتعلقة بالتراث العربي المعتمد من منظور يأخذ في الاعتبار عنصر الجندر. ومع ذلك فإنني واعية بالقيود التي فرضتها معاييري في اختيار النصوص والفجوات التي يجب ملؤها، وهي فجوات أتحمل مسؤولية وجودها ولكني سأحاول الكشف عن المنطق الذي جعلني أنحيها جانبا.

إن هنالك الكثير مما يجب عمله من أجل الكشف ومراجعة النصوص التي كتبها رجال ونساء. وفي الفصل الأول أسلط بعض الضوء على كتابات عائشة تيمور ولبيبة هاشم مع إشارة موجزة إلى زينب فواز، وثلاثتهن كاتبات يتمتعن بأهمية كبيرة ومع ذلك لم تلق إسهاماتهن الاهتمام النقدي إلا مؤخرا. وتجدر الإشارة مع ذلك إلى أن ما أقدمه من إشارات إلى كاتبات وكتاب سقطوا من الذاكرة هي إشارات أبعد ما تكون عن الشمول والاكتمال. فبدايات القرن العشرين ليست هي الفترة الوحيدة التي تعرضت فيها أصوات أدبية للتهميش بسبب سيادة مخيلة وطنية معينة، كما أن أصوات النساء لم تكن وحدها هدفا للإقصاء مثلما أوضحت لنا دراسة رضوى عاشور عن فارس الشدياق. من هنا فإن الإشارات إلى الأصوات المهمشة هنا ليست متساوية وتخضع في الأساس للاعتبارات الخاصة بالأفكار والتيمات التي يتم تناولها في علاقتها بالكتّاب، رجالا ونساء، وكذلك تتأثر بمدى قدرة صوت أو نص مهمش ما على الكشف عن جانب جديد من الفكرة المطروحة. ولذا قررت على سبيل المثال تخصيص جزء من الفصل الخاص بالروائي صنع الله إبراهيم لرواية أسما حليم **حكاية عبده عبد الرحمن**. فلم تقتصر العلاقة بين كتابة صنع الله إبراهيم وأسما حليم على التناول الفني لشخصية البطل الوطني فاقد الرجولة نتيجة الهزائم المتتالية وتكرار خيبات الأمل في الحلم الوطني

الكبير، وإنما تتمثل أيضا في صورة اللابطل (antihero) والذات المهزومة التي تختلف عن صورة اللابطل التقليدي في التراث الأدبي المعتمد الوارد في مخيلة صنع الله إبراهيم. إن الشخصية المحورية في رواية أسما حليم، والمنتمي إلى الطبقة العاملة، لم يتمتع قط برفاهية أن يحمل أو يعايش الحلم الوطني الخاص بالتقدم والازدهار والذي تمتع به أبناء الطبقة الوسطى، بما يضرب عرض الحائط أساسا بفكرة وجود حلم وطني لدى قطاعات كبيرة من المجتمع.

في دراسة تتناول الجندر والرواية العربية يصبح غياب نوال السعداوي لافتا، إذ تعتبر أشهر كاتبة عربية في العالم الغربي كما تبرز رواياتها ضمن قوائم برامج ومقررات الدراسات النسائية. ولكن من ناحية أخرى تمثل قيمة نوال السعداوي بوصفها روائية مسألة خلافية وتظل مثارا للجدل، وهذا الموقف الغريب الذي تختلف فيه مكانة كاتبة أو كاتب اختلافا بالغا تبعا للموقع الجغرافي هو موقف يرتبط بالنقاش حول علاقات القوى التي تحدد مسألة إدراج الأصوات التقويضية (subversive) ضمن التراث الأدبي المعتمد محليا وعالميا. وقد قررت عدم تضمين أعمالها هنا بسبب الاهتمام البحثي الذي لاقته عموما، وبناء على رغبتي في إتاحة المجال لأعمال روائية عربية أقل حظا في الدراسة والبحث.

كذلك يوجد قدر بالغ من النصوص الأدبية المعتمدة الجديرة بالدراسة من منظور الجندر. وبالنسبة لنجيب محفوظ على سبيل المثال رأيت أن أركز على الثلاثية بوصفها عملا أساسيا في تاريخ الرواية العربية الواقعية، ولما تتيحه من مجال لتتبع استمرارية تمثيل بطل عصر النهضة، أو رجولة عصر النهضة، وخطابات الهويات الجندرية الوطنية. وقد اتخذت هذا القرار لعدة أسباب عملية تتصل بإتاحة المجال لقراءة متعمقة لعدد من النصوص ذات الأهمية الخاصة، ولكن ذلك يعني في الوقت نفسه أنني لم أتناول بعض الجوانب الأخرى المهمة في كتابة نجيب محفوظ والتي كانت بالطبع ستثري هذه الدراسة. إن إنتاج نجيب محفوظ الأدبي الوفير، والذي استمر على مدار جزء كبير من القرن العشرين، هو إنتاج مر بتحولات وتطورات كبيرة في أسلوبه الأدبية وفي رؤيته، وهي مسألة أكسبته

بجدارة لقب المؤرخ الاجتماعي لمصر الحديثة. فأعماله الأدبية هي بمثابة معين لا ينضب لفهم تاريخانية (historicity) خطابات الهويات الجندرية العربية. كما أن أعماله تتقاطع مع الاهتمام المتزايد بالذكورة والرجولة العربية على تنوعها، وهو ما يجد له مثالا بارزا في تعامله مع شخصية الفتوة، والذي كان يشكل قوة أساسية في مقاومة الاستعمار في بدايات القرن العشرين إلى أن تحول تدريجيا إلى البلطجي المنبوذ غير القادر على الالتزام بالقانون في الدولة الحديثة (نجيب محفوظ في رجاء النقاش ١٩٩٨، ص٣٠)(١).

ويشتمل هذا الكتاب على تسعة فصول، تم تقسيمها ضمن ثلاثة أجزاء. يناقش الجزآن الأول والثاني النصوص المعتمدة التي تتناول فكرة الجندر والوطن، كما يلفتان الانتباه إلى أبرز ما تم استبعاده في التراث المعتمد، أما الجزء الثالث فيركز على الأدب الجديد الصادر ما بعد تسعينيات القرن العشرين.

ويتتبع الفصل الأول نشأة خطابات الجندر والوطن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ويدقق في مجموعة مختارة من النصوص المتنوعة بأقلام كل من عائشة تيمور وهند نوفل وعبد الله النديم وقاسم أمين ولبيبة هاشم وملك حفني ناصف، لإلقاء الضوء على كيفية التفاوض والنقاش والاختلاف حول خطابات الأدوار الجندرية في الدولة الجديدة. وبعض هذه النصوص ليست بالضرورة نصوصا "أدبية" بمعناها المحدد، ومن أبرزها كتابات هند نوفل وعبد الله النديم وقاسم أمين وملك حفني ناصف، وإنما تم اختيارها لأهميتها التاريخية في صياغة الخطابات الوطنية حول الجندر وبنائها. فعلى سبيل المثال نجد أن تصوير قاسم أمين لنموذج "المرأة الجديدة" أصبح منحى أساسيا في السرديات الوطنية وساهم في فهمنا لما تبعه من تمثيلات أدبية لاحقة في كتابات محمد حسين هيكل وإبراهيم المازني ونجيب محفوظ وغيرهم. كما أن خلاف ملك حفني ناصف مع أفكار قاسم أمين بشأن طريق التقدم يقدم نقدا مبكرا لخطابات

---

(١) انظر/ي: نجيب محفوظ، الحرافيش (١٩٧٧)، وأولاد حارتنا (١٩٦٧)، وهمس الجنون (١٩٦٩). وللحصول على تناول جيد للخطاب التاريخي بشأن الفتوة، انظر/ي: Jacob (2007).

الحداثة التي تضرب بجذورها في المنطق المبني على التضاد الثنائي (oppositional logic). ويتم تسليط الضوء على عام ١٨٩٢ باعتباره ذا دلالة مهمة في صياغة تمثيلات الأنوثة والذكورة والرجولة التي تتبلور وتسود القرن العشرين. ومن الأهداف التي أسعى لها هنا دحض وتفنيد المكانة التي يحتلها كتاب قاسم أمين تحرير المرأة (١٨٩٩) في التراث المعتمد، وذلك بالكشف عما سبقه من كتابات وكونه بالتالي نتاجا لنقاش حيوي عام حول مستقبل الدولة الوطنية الحديثة. أما الهدف الثاني فهو مشتق من ذلك الهدف الأول، حيث أصبو إلى تسليط الضوء على الكتابات الأدبية المبكرة بأقلام النساء مع مناقشة الأسباب التي أدت إلى تهميشها في التراث الأدبي المعتمد. ويركز الفصل الأول بالتالي على مساهمات الكاتبات في المخيلة الثقافية للوطن، وخاصة في كتابات عائشة تيمور وهند نوفل وملك حفني ناصف ولبيبة هاشم، وحين أشير إلى إسهامات لبيبة هاشم، وهي الكاتبة من أصول لبنانية، فإنما أفعل ذلك لأن معظم كتاباتها صدرت خلال إقامتها في مصر، ولذا فهي تمثل جزءا أساسيا من الساحة الثقافية المصرية. أما الهدف الثالث فهو إبراز تمثيلات الذكورة والرجولة باعتبارها مكونات جوهرية في المخيلة الخطابية للوطن. إن الصورة المتخيلة لـ"المرأة الجديدة" لدى قاسم أمين هي صورة تفترض وجود "الرجل الجديد" على مستوى الوطن.

يتتبع الفصل الثاني نشأة "الرجل الجديد" وتطوره في الأدب الروائي المعتمد باعتباره موقعا خلافيا وملتبسا في السردية الوطنية. وأركز هنا على روايتين، وهما رواية زينب بقلم محمد حسين هيكل ورواية إبراهيم الكاتب بقلم إبراهيم المازني، في سبيل إلقاء الضوء على تمثيلات الرجولة الوطنية في الأدب الروائي ممثلة في شخصية ما أطلقت عليه اسم "بطل عصر النهضة". إن بطل عصر النهضة هو تجسيد روائي لمعظم الرجال المصلحين ممن تخيلوا الوطن في صورتهم الرجولية، وأولوا اهتمامهم لصراعاتهم الأيديولوجية والأنطولوجية في كتاباتهم الروائية وغير الروائية، ونجحوا في نهاية الأمر في خلق نموذج أعلى للرجولة الوطنية تتسم بخصائص الانتماء إلى الطبقة الوسطى، والحداثة، وغيرية

الجنسية، مشروطة بتبعية النساء للرجال. كما أتناول القصص القصيرة التي كتبها مصطفى صادق الرافعي والتي هاجم فيها بشكل مباشر المثل العليا والقيم التي تبناها بطل عصر النهضة، إذ يكيل اتهامات إلى بطل عصر النهضة الذي يتمسك على سبيل المثال بعدم الزواج نتيجة للقيود التقليدية المفروضة على الاختلاط بين الجنسين بما يحول دون دخوله في علاقة حب ترضيه، فيتهمه الرافعي بالخنوثة (effeminate) وخيانة الوطن. إن قصص الرافعي تسلط الضوء على تعدد وتنوع السرديات محل الجدل والنقاش في النصف الأول من القرن العشرين، وكذلك على السمة الجندرية للنقاشات الدائرة حول الهوية الوطنية ومقاومة الاستعمار. وأذهب إلى أن تمثيلات الذكورة والرجولة المثالية في الدولة الجديدة هي بالضرورة تتفاعل وتتصارع وتعيد إنتاج الخطابات الكولونيالية.

ويتناول الفصل الثالث ثلاث روايات لتوفيق الحكيم باعتبارها تمثل رواية الحضارة (civilizational novel) في الأدب العربي. ونجد أن الروايات الثلاثة تصور بدرجات متفاوتة العلاقة بين الشرق والغرب من منطلق العلاقة الجنسية، وتسعى إلى قلب تأنيث الشرق في الفكر الكولونيالي عبر صورة متخيلة لتأنيث الغرب. واستنادا إلى المراحل الثلاث التي حدد فرانز فانون ملامحها في الرحلة النفسية التي تمر بها النخبة الوطنية الخاضعة المستعمَرة في سبيل التحرر، وهي الاستيعاب والانغماس في الثقافة الوطنية ومرحلة القتال، حيث يتم في هذا الفصل تحديد موقع كتابات توفيق الحكيم ضمن المرحلة الثانية. وفي قراءتي لرواية عصفور من الشرق أتتبع مدى إمكانية قراءتها باعتبارها محاكاة تهكمية (parody) للعنف الاستعماري ضد الشرق، أو باعتبارها فعل مقاومة، إذ نجد الشخصية المحورية في الرواية شخصية رجل مستعمَر بينما الطرف المستعمِر ممثل في شخصية لمرأة. إن كون الرجل الشرقي بوصفه شخصية محورية لا تملك أي سلطة مادية ملموسة على المرأة الغربية هو أمر يتنافى مع مشروع المقاومة. كما أرى أن العنف الكولونيالي في صيغته الجنسية يتم إضفاؤه على السردية الوطنية

عن أشكال الأنوثة والذكورة والرجولة المثالية بما يؤدي إلى تكوين رؤى ذكورية معادية للنساء وصياغة سردية قمعية ظالمة تجاه المساواة بين الجنسين.

يركز الفصل الرابع على ثلاثية نجيب محفوظ ووضعها باعتبارها رمزية وطنية (national allegory)، ليس بالمعنى الذي طرحه الناقد جيمسون فحسب وإنما في كيفية بلورتها للأيديولوجيا الحداثية ممثلة في نخبة عصر النهضة. إن كمالاً يمثل أزمة جيل بأكمله من المفكرين العرب الذين قبلوا المقولة الحداثية بشأن وجود تعارض جوهري بين القيم التقليدية والحديثة، فانتهى به الأمر ممزقا بين هذين القطبين. وهو بطل عصر النهضة في صورته الفنية وتجسيد حي للذكورة والرجولة الوطنية. ونجد داخل تلك السردية الحداثية الوطنية أحد متطلبات قبول الحداثة، وهي رفض القيم التقليدية، المفترض كونها غير عقلانية، وتبني القيم العلمية الحديثة. إن التراث التقليدي يتعرض للخيانة في الثلاثية عبر شخصية سيد أحمد عبد الجواد، تلك الشخصية الأبوية الهائلة ورمز الرجولة "التقليدية" في الخطابات الحداثية، وعبر شخصية زوجته أمينة، رمز الأنوثة التقليدية ونقيض "المرأة الجديدة"، التي رغم كونها شخصية محبوبة، فإنها مؤمنة بالخزعبلات ومنعزلة تماما عن العالم، من ثم يتعامل أبناؤها معها بالعطف والحنان. وتمثل كل الشخصيات الأخرى أفكارا أساسية، أو أنماطا، في السردية الوطنية عن مستقبل الدولة الحديثة.

ويتناول الفصل الخامس أعمال لطيفة الزيات الأدبية، ويطرح أسئلة حول وضعها في التراث الأدبي المعتمد في ضوء حياتها الأدبية المتقطعة. إن روايتها الأشهر **الباب المفتوح**، والصادرة عام ١٩٦٠ هي عمل يعبر عن مرحلة تاريخية؛ إذ يعكس الحالة الثورية وأجواء التفاؤل في خمسينيات القرن العشرين في أعقاب ثورة ١٩٥٢ التي قام بها الضباط الأحرار، وجلاء القوات البريطانية عن مصر، وحالة المقاومة الشعبية والتعبئة العامة إبان العدوان الثلاثي على مصر في علم ١٩٥٦. ومع تغير المزاج العام في الستينيات وما صاحبه من إحساس شامل بالإحباط وخيبة الأمل في أعقاب نكسة ١٩٦٧، دخلت لطيفة الزيات في مرحلة من

الصمت الفني استمرت حتى عام ١٩٨٦ بظهور مجموعتها القصصية **الشيخوخة**، تبعتها كتابات أخرى حتى التسعينيات. وقد تم تفسير هذا الصمت الأدبي تفسيرات مختلفة منها لجوء لطيفة الزيات إلى فرض شكل من أشكال "الرقابة السياسية" على نفسها. وأذهب إلى أن أحد أهم الأسباب وراء صمتها هي خيبة أملها في الخطاب الوطني الذي اتسم بالالتباس والتناقض تجاه وضع النساء في النضال الوطني. وأركز هنا على رواية **صاحب البيت** لأؤكد على ما بها من نقد نسوي قوي لسياسات العالم الثالث الوطنية بشأن المساواة الجندرية.

ويدور الفصل السادس حول نقيض الرجولة الوطنية، أي نموذج الرجل الوطني المهزوم، وذلك بالتركيز على روايات صنع الله إبراهيم. فروايته الأولى **تلك الرائحة**، الصادرة عام 1967، كان لها السبق في طرح فكرة فقدان الرجولة لدى الرجل ممثلا الوطن نتيجة مباشرة للقمع السياسي في الدولة الوطنية حديثة الاستقلال. أما في رواية **اللجنة** ورواية **شرف** فنجد في الانتهاك الجنسي الذي تتعرض له الشخصية المحورية رمزا للهزيمة الأخلاقية والوطنية التي عايشها مواطنو العالم الثالث. فلم تعد النساء وحدهن الحاميات للشرف الوطني، بل يصبح شرف الرجل هدفا أساسيا للاعتداء من قبل القوى المشتركة الوطنية منها والعالمية أو العولمة المحلية (glocalization). والشخصيات المحورية النسائية هي وحدها القادرة على الكشف عن قدر من الصمود في وجه الطوفان العولمي المحلي (glocal) كما يتضح في رواية ذات. أما في رواية **أمريكانلي** ورواية **القانون الفرنسي** يتطرق صنع الله إبراهيم إلى العنف الكولونيالي والنيوكولونيالي تجاه كل من المستعمَر والمستعمِر، وما يعايشه الأفراد من عجز وفقدان للقوة في كلا الطرفين داخل قسمي ثنائية الاستعماري/الوطني. كما يلقي هذا الفصل الضوء على رواية منسية، وهي رواية **حكاية عبده عبد الرحمن** بقلم أسما حليم، والمنشورة عام ١٩٧٧، وهي رواية تقدم تنويعة لافتة للنظر على فكرة العجز الجنسي وفقد الرجولة لدى الرجل الممثل للوطن (national male). فالرجل المهزوم في هذه

الرواية لا يمثله المثقف الوطني المحبط والمنتمي إلى الطبقة الوسطى، ولا السجين السياسي المثقف، وإنما يمثله رجل فقير من الطبقة العاملة، وهي الفئة التي استهدفها مشروع عبد الناصر الإصلاحي، ومع ذلك يظل هذا الرجل عاجزا حبيس حياته الفقيرة البائسة.

أما الفصول الثلاثة الأخيرة فتتناول روايات صدرت في تسعينيات القرن العشرين وما بعدها. فأستهل الفصل السابع بنقاش حول مسألتين جدليتين دارتا في التسعينيات حول الإنتاج الأدبي لجيل جديد من الكتاب والكاتبات. وكان الموضوع الأول الذي أثار الجدل حينها هو حول اتهام جيل شباب الكتاب بعدم التزام كتاباتهم بـ"القضايا الكبرى"، أي الهموم السياسية الاجتماعية التي اتسمت بها أعمال الأجيال السابقة. أما الموضوع الثاني فكان حول "كتابة البنات"، وهي عبارة تحمل قدرا من التسفيه تمت صياغتها لوصف الإنتاج الأدبي لكاتبات شابات، مع اعتبار كتاباتهن هي الأخرى خالية من الهمّ السياسي ومنغمسة في الحياة الشخصية. وأذهب إلى أن هذا الجدل يشكل معارك ثقافية ذات أسس أيديولوجية بشأن التراث الأدبي الوطني المعتمد. ففي قراءتي لرواية نورا أمين **قميص وردي فارغ** ورواية مي التلمساني **دنيا زاد** أؤكد على أن تركيزهما على المسائل الشخصية هو في حد ذاته قضية سياسية، وهو ما تعبر عنه تلك المقولة النسوية الشهيرة.

أما الفصل الثامن فيدور حول سرديات الاغتراب والمنفى في رواية سمية رمضان **أوراق النرجس** وفي أعمال حسام فخر الروائية. أسعى هنا إلى تأويل كتاباتهما في إطار "رواية البداوة ما بعد الكولونيالية" (postcolonial nomadic novel)، حيث تفتقد الهويات إلى وجود نقاط مرجعية ثابتة ومحددة؛ إذ تنتقل رواية سمية رمضان بين إيرلندا ومصر بحثا عن هوية لا تحمل علامات ثقافية متصدعة، فيقودها بحثها إلى الجنون، وهي مساحة خارج الطرق التقليدية والثنائيات. أما روايات حسام فخر فتدور حول تجارب المنفى ومدى إمكانية أو استحالة الانتماء إلى مكانين في ذات الوقت.

ويتناول الفصل التاسع ثلاث روايات صدرت في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وهي رواية حمدي أبو جليل **لصوص متقاعدون**، ورواية أحمد العايدي **أن تكون عباس العبد**، ورواية محمد علاء الدين **إنجيل آدم**. وتدور رواية حمدي أبو جليل في إحدى العشوائيات الكثيرة المنتشرة حول القاهرة وداخلها، مصورة حياة الرجال والنساء الذين يعيشون في مساحات مهمشة، غير معترف بها بل ومنبوذة من المركز المعبر عن الوطن. أما رواية أحمد العايدي فتتبع ظهور نمط جديد من الأفراد (non-national) متجاوزين للنموذج الوطني ويعيشون في حالة اغتراب على أطراف المجتمع. في حين تقدم رواية محمد علاء الدين بحثًا وجوديا عن ذات جديدة وسط الفوضى وانعدام اليقين. وتصور الروايات الثلاث رجالًا ونساء يحيون في مساحات عتبية (liminal spaces) لا تميزها ولا تقيدها حدود وطنية أو أيديولوجية أو مادية ملموسة.

وكل النصوص التي أتناولها في الجزء الثالث من الكتاب لم تصدر عن دور نشر كبيرة تابعة للدولة، وإنما دور نشر جديدة مستقلة. وقد لاقى معظمها ردود فعل متباينة عند نشرها، كما نال معظمها جوائز خلافية. وقد اخترت هذه الروايات لإلقاء الضوء على بعض التحولات في التوجهات والذائقة الأدبية على الساحة الثقافية المصرية، وبزوغ مخيلات ثقافية جديدة خاصة فيما يتصل بتأثيرها على تمثيلات الهويات الجندرية.

الجــزء الأول

الفصل الأول

البدايات

خطابات حول الرجولة المثالية والأنوثة المثالية

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر فترة مهمة في صياغة الخطابات حول شكل الدولة الحديثة الناشئة وتوجهاتها، وعن خصائص وهويات مواطني ومواطنات المستقبل وأدوارهم المنشودة. وقد كانت تلك الفترة تفيض بالجدل والنقاش الدائر بين مختلف الأحزاب والمجموعات، معبرا عن نفسه في وسائل الإعلام، والصالونات الأدبية والثقافية، وفي المقالات المنشورة في المجلات والدوريات، وفي كتابات وإصدارات مخصصة لذلك، وكذلك في الأعمال الروائية. وكان يتم الالتفات بقدر أكبر في تلك المناقشات إلى دور النساء ووضعهن في الدولة الجديدة، وبطبيعة الحال دار جدل شديد، سواء صراحة أو ضمنيا، حول الرجال وأدوارهم المنشودة في نقاش لا يقل بدوره عن ذلك الخاص بأدوار النساء. إلا أن ذلك التأكيد المبالغ فيه على النساء أو "قضية المرأة" يرجع بشكل كبير إلى المنظور النظري المستخدم في دراسة علاقات الجندر وتفاعلاتها في إطار بناء الدولة في السياقات ما بعد الكولونيالية، وهو ما تمت مناقشته في مقدمة هذا الكتاب، ولكنه يعود أيضا إلى الأهمية والاهتمام الذي لاقته إسهامات قاسم أمين في هذا النقاش، ممثلة في كتابيه تحرير المرأة (١٨٩٩) والمرأة الجديدة (١٩٠٠)، اللذين رآهما معاصروه ومن جاء بعده من معقبين عليهما باعتبارهما نصين أساسيين في صياغة خطابات عن الجندر في مصر وخارجها. فقد قام قاسم أمين بترسيخ الفكرة القائلة بأن تحسين أوضاع النساء هو شرط التقدم وأن الأمة تتطلب "المرأة الجديدة" لضمان لحاقها بالحداثة، فصارت "المرأة الجديدة" فكرة محورية في

السرديات الوطنية ومؤشرا أيديولوجيا للموقف من التقدم ومناهضة الاستعمار والحداثة. ولكن ورغم شيوع استخدام مصطلح "المرأة الجديدة" لم يكن هنالك تعريف واضح متفق عليه للمقصود من "المرأة الجديدة" عند منعطف القرن العشرين في مصر. وقد أشار الباحثون والباحثات إلى مختلف أوجه الالتباس والغموض التي يحملها المصطلح بما يعكس بالتالي التباس المشروع الوطني بشأن قضية المرأة. فعلى النقيض من شقيقتها الثقافية أي "المرأة التقليدية"، كانت "المرأة الجديدة" متعلمة وتحسن الاستفادة بوقتها غير خاملة في كسلها ولا غارقة في الدجل وغيره من الأفكار غير العقلانية، كما كانت أيضا زوجة ممتازة وأمًّا تتقن واجباتها المنزلية، فتخلق بيئة مثالية لزوجها وأبنائها. وقد كان هناك إصرار على مقارنة "المرأة الجديدة" بشقيقتها الأوروبية، والتي تحولت باستمرار إلى مقياس معياري يتم على أساسه تقييم مدى نجاح المرأة المصرية في دخول عالم الحداثة (هدى الصدة، ١٩٩٨). ومع ذلك كان المتوقع منها "الجمع بين الحداثة والفضيلة"؛ إذ كان دخولها الحداثة مشروطا بحفاظها على هويتها الثقافية المميزة (Najmabadi 1991, 49). وقد أوضحت منى راسل كيف كانت المرأة الجديدة "ظاهرة حضرية" شكلها التعليم والثقافة الاستهلاكية الجديدة التي صاحبت انتشار المطبوعات، ولكنها تحذرنا من معادلة المرأة الجديدة بالمرأة المتفرنجة وتتتبع تعدد مستويات المعنى المتصلة باستخدام هذا المصطلح (Mona Russell 2004, 2-3).

إن النقاش الدائر حول أدوار الرجال والنساء الجندرية في الدولة الحديثة ظل قائما على مدار النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وسأتناول في هذا الفصل نشأة المخيلات الثقافية للجندر والوطن في عدد من النصوص المبكرة، والتي تتفاوت في درجة شيوعها. ففي عام ١٨٨٨ نشرت عائشة تيمور عملها الروائي **نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال**، وهو نص لاقى تجاهلا كبيرا، تتبعت فيه مفهوم الرجولة عبر رحلة يقوم بها أمير حديث في سبيل اكتشاف ذاته. كما شهد عام ١٨٩٢ صدور ثلاثة إصدارات بالغة الأهمية، وهي كتاب عائشة تيمور **مرآة التأمل في الأمور**، وهي رسالة حول التحولات في أدوار الرجال والنساء

وتداعياتها على العلاقة بين الجنسين، ومجلة **الفتاة** (١٨٩٢-١٨٩٤) لصاحبتها هند نوفل، وهي أول مجلة نسائية تصدر في مصر، ومجلة **الأستاذ** (١٨٩٢-١٨٩٣) لصاحبها عبد الله النديم، وهي مجلة سياسية تعليمية. وقد أثار صدور كتاب قاسم أمين **تحرير المرأة** (١٨٩٩) سيلاً من ردود الأفعال التي تفاوتت ما بين المديح والتقريظ والنقد اللاذع. كما سأسلط الضوء هنا على إسهامات ملك حفني ناصف، والتي تعرض نقدها الشديد لسردية "النهضة" للتهميش والنسيان لعقود طويلة، إلى أن تم إحياؤه في تسعينيات القرن العشرين ضمن المراجعات النسوية للتاريخ. فقد اصطدم تمثيل ملك حفني ناصف للأنوثة والرجولة مع الكثير من المسلمات المستقرة في الخطاب السائد، مما تترتب عليه شغلها حيزا ملتبسا في الذاكرة الوطنية[١] ثم سأختم الفصل بإشارة إلى رواية لبيبة هاشم **قلب الرجل** الصادرة عام ١٩٠٤، أي عشرة أعوام قبل صدور رواية محمد حسين هيكل **زينب**، وسأطرح تفسيري بشأن عدم الاعتراف بها عملا مهما في نشأة الرواية العربية بسبب خروجها عن سردية عصر النهضة عن الرجولة المثالية الحديثة. وأؤكد هنا على أن الصراع بين ما هو حديث وما هو تقليدي قد اتخذ أيضا شكل الصراع بين منظومتين مختلفتين للذكورة والأنوثة. وقد رأيت التركيز على تلك النصوص المبكرة لأنها شكلت وأنبأت بالبنى المتنافسة لمثالي الذكورة والرجولة من جانب والأنوثة من جانب آخر في الرواية العربية الحديثة.

عائشة تيمور

تناولت عائشة تيمور (١٨٤٠-١٩٠٢)، المعروفة أيضا بالتيمورية، "قضية الرجل" في الدولة الحديثة، وذلك ضمن مشروع بدأته في سرديتها الروائية **نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال**، ثم في كتابها **مرآة التأمل في الأمور**. وكانت عائشة تيمور تنتمي إلى عائلة أرستقراطية، وكانت تكتب الشعر باللغة العربية والفارسية والتركية. وقد تلقت تعليمها في المنزل، فكانت لها معلمات يدرسن لها اللغة العربية والعروض. وتدور **نتائج الأحوال** حول أهمية التعليم الجيد لبناء شخصية الأمير

---

(١) انظر/ي: هدى الصدة، ١٩٩٤.

القوي الحديث[1]. فتربية الأمير ممدوح غير المنضبطة تجعله يتأثر بفساد وزيري المالية والدفاع اللذين يغتصبان الحكم عقب وفاة الملك. وينجو ممدوح من مؤامرة على حياته فينطلق في رحلة لاكتشاف الذات يواجه خلالها نقاط ضعفه ثم يعود أقرب إلى شعبه. ويقابل الأمير أحد رفاق والده الأوفياء الذي يرشده في رحلته ويعلمه عن طريق قص الحكايات التي تنير له طريقه. وينجح ممدوح بمساعدة معاونيه المخلصين في اكتساب الحكمة والمعرفة التي تمكنه من العودة إلى مملكته واستعادة عرشه. إن الرجولة الحقيقية كما صورتها عائشة تيمور عبر صوت الأمير في نهاية الحكاية تشير إلى التمسك "بالتقوى والصبر والرضا، والتسليم في الأمور لما جرى به القضا" (عائشة تيمور ١٨٨٨/٢٠٠٣، ص٢٧٧). وتؤكد عائشة تيمور على أهمية التربية في ترسيخ قواعد السلوك القويم، متتبعة في ذلك تقاليد "الأدب" في التراث العربي. وقد أشارت أمنية شاكري إلى الكيفية التي استقت فيها خطابات الأمومة وتربية المرأة الحديثة المفاهيم التقليدية المحلية الخاصة بالأدب والتربية في سبيل "إعادة صياغة الأمومة في إطار الطبقة الوسطى وملامحها الخاصة بالحياة المنزلية وتربية الأطفال من منطلق عقلاني اقتصادي وعلمي صحي" (Shakry 1998, 127). وبمعنى آخر فإن الخطابات السائدة التي ركزت على صياغة المرأة المثالية سعت في ذلك إلى الجمع بين المفاهيم الحداثية الجديدة حول أساليب تربية الأطفال الحديثة وبين "الأدب" بمعناه القديم. وقد حادت عائشة تيمور عن هذا المسار في جانبين، أولهما في تركيزها على الرجال لا النساء، وثانيهما في تسليط الضوء على البعد الإسلامي في التربية والتعليم. وطبقا لميرفت حاتم فإن عائشة تيمور لم تعتبر النظريات التربوية الحديثة "كمصدر لقيم جديدة حديثة، بل أداة لعملية الجهاد الخارجي للمجتمع" (ميرفت حاتم، ٢٠٠٣، ص١٣) من أجل إنتاج رجولة مثالية.

---

(١) يرى جوزيف زيدان أن عائشة التيمورية قد استفادت من الترجمات المبكرة للأدب الروائي الغربي إلى اللغة العربية، وتحديدا ترجمة رفاعة رافع الطهطاوي لكتاب القاص الفرنسي فينيلون بعنوان **مواقع الأفلاك في وقائع تليماك** في عام ١٨٦٧، كما يشير إلى أوجه الشبه بين النصين من حيث الموضوع ورسم الشخصيات (Zeidan 1995, 63).

إن تبني عائشة تيمور لإطار مرجعي إسلامي في عملها، وجمعها بين أسلوبين تقليدي وحديث، وتركيزها على إصلاح الرجال لا النساء، إنما يجعلها في خلاف مع التيارات السائدة في الخطابات الوطنية(1). وهو منهج نجم عنه تفاوت في كيفية تلقي كتاباتها وتهميشها في التراث الأدبي المعتمد. أما ديوانها الشعري، **حلية الطراز** (١٨٨٤)، فقد منحها اعترافا بها كشاعرة من قبل معاصريها، وكذلك لاحقا في القرن العشرين بواسطة كاتبات وكتاب مرموقين مثل عباس العقاد ومي زيادة وعائشة عبد الرحمن. وقد مدح عباس العقاد شعرها لما حققه من "أرفع طبقة من الشعر ارتفع إليها أدباء مصر في أواسط القرن التاسع عشر إلى عهد الثورة العرابية"، علما بأن اعتراف العقاد بمكانة عائشة تيمور لا يخلو من تحامله على النساء الكاتبات بشكل عام، إذ اعتبر عائشة تيمور امرأة استثنائية نظرا لقناعته بعدم تميز النساء في الشعر عموما، وقد أشاد تحديدا بشعرها الرثائي مؤكدا أن النساء العربيات لسن قادرات على التفوق سوى في هذا النوع الأدبي (عباس العقاد، ١٩٦٥، ص١٥٣). هذا وقد جاء رأي عائشة عبد الرحمن مخالفا لرأيه النقدي، إذ قالت إن عائشة تيمور قد تفوقت في شعر الغزل وكان تحررها من الوأد العاطفي ما شجعها الأجيال التالية من النساء على التعبير عن مشاعرهن بحرية وبلا قيود (عائشة عبد الرحمن، ١٩٦٢، ص١٩). كما أشارت ميرفت حاتم إلى أن عائشة تيمور قامت بقلب نمط في تراث الشعر العربي المعتمد، وأكثره من الشعراء الرجال، حينما جعلت الشخصيات النسائية من أفراد عائلتها محورا مركزيا في شعرها (Hatem 2008, 250).(2)

---

(١) أنا ممتنة لكتابات ميرفت حاتم في تشكيل رأيي المطروح في هذه الجزئية، وخاصة فيما يتعلق بأفكارها بشأن التزام عائشة تيمور بإطار مرجعي إسلامي وتركيزها على الرجولة. وللحصول على تحليل مفصل لكتابات وعصر عائشة تيمور، انظر/ي (Hatem 2011).

(٢) تشير ميرفت حاتم إلى حوار مع الراحلة د. ماجدة النويهي التي انتقدت "البناء الذكوري للتراث الأدبي العربي المعتمد"، المتمثل في مكانة شعر الخنساء في رثاء إخوتها، بما يوضح أن مديحهم لشعر الخنساء استند إلى تأكيده على الذكورية العربية" (Hatem 2008, 29-30).

وقد قوبل كتاب **نتائج الأحوال** بقدر أكبر من الحذر لما بدا فيه من ملامح تقليدية قللت من مؤهلات إدراجه ضمن الأدب العربي الحديث المعتمد. وطبقا لمي زيادة فإن كتاب **نتائج الأحوال** هو "بارقة الفن القصصي الحديث" (مي زيادة، ١٩٧٥/١٩٢٦، ص٢٠٦)، ولكنها مع ذلك وجدت الحكاية منقوصة ومحدودة بسبب محاكاة عائشة تيمور للأساليب القديمة، وهو رأي تكرر لدى من أعقبها من النقاد والناقدات. كما أكدت ميرفت حاتم أن المقاربة الحداثية لتاريخ النساء العربيات ولتاريخ الأدب أدت إلى الانصراف عن إسهام عائشة تيمور الكبير بتكرار الإشارة إلى مكانتها الرائدة مع وصف أسلوب كتابتها ومضمونه بكونه يعكس أساليب تقليدية عفا عليها الزمن تتعارض مع الطموحات الأدبية السائدة والرامية إلى مضاهاة السمات الحديثة الممثلة في الأنواع والأساليب الأدبية الغربية (ميرفت حاتم ١٩٩٨). وفي مقدمتها لطبعة جديدة من كتاب **نتائج الأحوال** صدرت عام ٢٠٠٣، دعت ميرفت حاتم قراءها إلى تجاهل "النظرة الكاريكاتورية" تجاه اللغة الأدبية المستخدمة في تلك الفترة، والتي تتسم بالمغالاة في الجوانب الشكلية على حساب المعنى. وهي تؤكد أن تلك النظرة تفرز قراءة للنص لا تلتفت إلى المضمون، وهو في هذه الحالة مضمون يتتبع معنى الرجولة المسؤولة.

إن **مرآة التأمل في الأمور** (١٨٩٢) نص مهم يتفاعل مباشرة مع الجدل الدائر حول أدوار الجنسين الجندرية في المجتمع. ففي هذه الرسالة القصيرة تضع عائشة تيمور نفسها داخل منظومة إسلامية، وتتناول قضية من أكثر القضايا حساسية فيما يتعلق بالعلاقة بين الرجل والمرأة، وهي مسألة القوامة. ونجدها تطرح السؤال التالي: ما تداعيات قلب الأدوار بين الجنسين، أي ماذا إذا لم يقم الرجال بالواجبات المتوقع قيامهم بها لتجد النساء أنفسهن مضطرات للقيام بها بدلا منهم؟ وهي في ذلك تستخدم أمثولة (parable) عن أسد كسول يتوقف عن الصيد فتحل زوجته محله وتتولى مسئولية توفير الطعام لكليهما. وحين يدرك أنه لم تعد له أهمية يحاول استعادة السلطة والسيطرة، ولكن زوجته تضحك قائلة: "كان ذلك

مذ كنت أنت أنت وأنا أنا وأما الآن فقد انعكس الحال وصرت أنا أنت وأنت أنا فلك عليَّ ما كان لي عليك ولي عليك ما كان لك عليَّ فأفحم الأسد ورجع على نفسه باللوم رجوعًا" (عائشة تيمور ١٨٩٢/٢٠٠٢، ص٧). ورغم أنها ترسم صورة لمشهد من الفوضى والانحلال كنتيجة حتمية لقلب الأدوار بين الجنسين، فإنها تؤكد على أن طاعة الزوجة لزوجها مشروطة بإنفاقه عليها وحسن أخلاقه. وهي إذ تناقش الحقوق والواجبات في علاقة الزواج نجدها تعرف خصائص الزوجة الصالحة والزوج الصالح، وتحدد المهام المتوقع قيام كل منهما بها. وتشير ميرفت حاتم إلى أن تعريف عائشة تيمور لم يقتصر على المفهوم الحديث لـ"إدارة شئون المنزل" وإنما ترى أن الزوجة المسلمة الصالحة يجب "أن تصبح عاملا فعالا في إعادة صياغة التعاليم الإسلامية (ترك العادات السيئة والتمسك بالصلاح) في علاقتها بزوجها" (Hatem 2001, 6).

ومن الجدير بالذكر أن عبد الله النديم قد أعلن في مجلته "الأستاذ" عن صدور رسالة عائشة تيمور، وقدم تحية للمؤلفة لأنها "نددت فيها على كثير من عادات النساء وبعض المصائب التي تحدث من خروجهن."[١] وهو في ذلك إما أنه لم يستوعب الفكرة الرئيسية في كتاب عائشة تيمور، أو أنه يبعث عن عمد برسالة مشوهة، فهي تنتقد الكثير من العادات المقبولة في زمانها، ولكن الفكرة العامة مختلفة تماما. وقد التقط رجل الدين المحافظ، الشيخ عبد الله الفيومي، تلك الرسالة ورد عليها فورا في كتاب عنوانه **لسان الجمهور في مرآة التأمل في الأمور**[٢] وقد كانت الفكرة الرئيسية في رد الشيخ الفيومي هي أن على الزوجة طاعة زوجها طاعة غير مشروطة، سواء قام بواجباته نحوها أو لم يقم بها.

---

(١) عبد الله النديم، "مرآة التأمل في الأمور، الأستاذ، العدد، ٣٣، (٤ أبريل ١٨٩٣)، ص ٧٧٥.

(٢) وهو كتاب صدر عام ١٨٩٢، وتمت إعادة طباعته ضمن كتاب عائشة تيمور مرآة التأمل في الأمور (١٨٩٢/٢٠٠٢).

الفتاة (١٨٩٢–١٨٩٤) هي أول مجلة نسائية تصدر في مصر، لتمثل بالتالي سابقة مهمة مهدت الطريق أمام زيادة انخراط النساء في المجال الثقافي. وقد صدر العدد الأول منها في الإسكندرية يوم ٢٠ نوفمبر ١٨٩٢، وكانت صاحبتها هند نوفل ضمن السوريين والسوريات الذين أتوا مصر هروبا من الاضطرابات السياسية والرقابة العثمانية في سوريا. وقد انتقلت أسرتها إلى مصر حينما كانت هند نوفل طفلة، فتلقت تعليمها في مدارس الإسكندرية. وكانت والدتها، مريم النحاس، هي مؤلفة كتاب **معرض الحسناء في تراجم مشاهير النساء**، وهو كتاب يضم سير نساء من الشرق والغرب، بينما كان والدها كاتبا وساعد في إدارة المجلة. وقد صدر العدد الأخير من **الفتاة** يوم ١٦ مارس ١٨٩٤، وتوقفت عن الصدور عندما تزوجت هند نوفل وقررت التفرغ لأدوار حياتها الجديدة. ورغم قصر فترة صدورها، إلا أن المجلة أطلقت شرارة استمر أثرها لسنوات عديدة تالية، إذ توالى صدور المجلات النسائية في مصر وتشجع المزيد من النساء للكتابة والمشاركة في النقاشات العامة.

ويرد في العنوان الفرعي للمجلة أنها "علمية تاريخية أدبية فكاهية"[1]. كما تشير هند نوفل إلى أنها مجلة متخصصة لا تتناول موضوعات سياسية أو دينية. ونجد محتويات العدد الأول ممثلة إلى حد كبير لتوجهات المجلة وأهدافها العامة، إذ تعلن المحررة في افتتاحية العدد الأول من المجلة أن المجلة لن تدخل في النقاشات السياسية أو الدينية وإنما ستركز على الدفاع عن حقوق النساء وستلتفت إلى ما للنساء من حقوق وما عليهن من واجبات. وهي تدعو القارئات إلى اعتبار المجلة منبرا لعرض آرائهن وشئونهن، كما تشجعهن على المشاركة بالكتابة. كذلك تؤكد هند نوفل على ما لكتابة النساء في المجلات من شرعية واحترام، مشيرة إلى الكاتبات في أوروبا والولايات المتحدة ممن أكسبتهن الكتابة احتراما ولم تقلل من

(١) هند نوفل، "إيضاح والتماس واستسماح"، **الفتاة** (١٨٩٢–١٨٩٣/٢٠٠٧، ص٢١).

شأنهن في المجتمع. ونجدها تقدم قائمة بالأعداد المتزايدة للمجلات النسائية في العالم متضمنة أعداد النساء الكاتبات في مختلف البلدان. أما بقية المقالات المنشورة في العدد فهي كالآتي: تراجم أي سير حيوات نساء غربيات بارزات مع التركيز على الملكة فكتوريا، مقالة عن حقوق النساء وواجباتهن، مقالة تقارن بين مختلف العادات والتقاليد مع التركيز على اختلاف معايير الجمال في بلدان متنوعة، المزيد من المقارنات في عادات وطقوس الزواج والاحتفالات، أخبار متنوعة عن النساء (على سبيل المثال عن ٢٥٢ طالبة طب في فرنسا، و٥٠ محامية في شيكاغو)، خبر عن قسم خاص بالنساء في معرض بشيكاغو، أخبار عن زيجات متنوعة واحتفالات ملكية، بعض الأخبار الغريبة والطريفة، رسالة مديح في مجلة **الفتاة**. وفي الأعداد التالية من المجلة نجد مزيدا من تراجم النساء الشرقيات والغربيات، والمزيد من رسائل الإشادة والتشجيع الموجهة إلى مجلة **الفتاة**، ومزيدا من المقالات عن حقوق النساء ومسؤولياتهن وتاريخهن، والكثير من المقالات والأخبار المعربة أو المترجمة من مجلات أوروبية وأمريكية.

وقد تبنت المجلة موقفا أيديولوجيا خاصا بالحياة المنزلية مبنيا على الفصل بين الجنسين في الأدوار الجندرية وتقبل الاختلافات الجوهرية بين الرجال والنساء. وتؤكد هند نوفل بوضوح أن النساء لن يحققن المساواة مع الرجال سوى "بالفضل ومحاسن الأعمال"[1]. كما تضيف أن الأعمال التي يمكن بل ويجب على النساء القيام بها لا تمت بصلة لما يقوم به الرجال، فأعمال النساء مخلوقة للنساء ولا يمكن لغيرهن القيام بها، أي عملهن داخل بيوتهن. ثم تستطرد متحدثة عن مبادئ إدارة شؤون المنزل، كالنظافة والنظام ومسؤولية رعاية الأطفال. أما مسؤولية تحسين مكانة النساء في مصر فهي تقع على عاتق النساء وتكون مشروطة باستعداد المرأة وقدرتها على أن تصبح مديرة حديثة لمنزلها. إن الأيديولوجيا المنزلية (domestic ideology) ترد هنا باعتبارها استراتيجية لضمان القيمة والمكانة للنساء. ففي العدد الخامس، تقدم المجلة ملخصا عن مقدمة كتاب تدبير

---

(١) هند نوفل، "في المرأة وواجباتها وحقوقها"، **الفتاة**، الجزء الأول، (١٨٩٢-١٨٩٣/٢٠٠٧، ص٣٤).

المنزل "في المرأة وواجباتها وحقوقها في تدبير المنزل"، وكالمعتاد يستنكر الكتاب النساء الجاهلات غير القادرات على إدارة شؤون البيت ولا على تربية أطفالهن طبقا للمبادئ الحديثة الخاصة برعاية الأطفال وتدبير شئون المنزل(١) وفي الوقت ذاته يساوي الكتاب بين إدارة شؤون المنزل وإدارة شؤون المملكة، إذ ترى الكاتبة أن سلطة الرجل وتحكمه في الشؤون السياسية في المجال العام تدعمها سيطرة النساء على شؤون المنزل وحسن تسيير أموره، ويتم التعامل مع الواجبات المنزلية باعتبارها ذات مكانة عالية يمكن مقارنتها بالمكانة التي تحظى بها واجبات ومسؤوليات الزعماء السياسيين والشخصيات البارزة في المجتمع. كذلك يتم حث النساء على توجيه قدر مساو من الاهتمام تجاه تربية وتعليم بناتهن، فتؤكد الكاتبة على أن التعليم المناسب يتيح للنساء فيما بعد القيام بواجباتهن في المجال العام، مع إشارتها هنا إلى قيام النساء "على قدم وساق يطلبن حقوقهن ورفع المظالم عنهن ومساواتهن بالرجال" في أمريكا(٢) ويمكن القول بأن تمجيد النساء لأدوارهن "الطبيعية" كان قرارا استراتيجيا في سبيل تحقيق بعض المكاسب. كذلك فإن الفكر المنزلي لم يكن هو الرسالة الوحيدة التي تبثها مجلة الفتاة، إذ كانت كل تراجم النساء البارزات وكل الأخبار، في الواقع، تدور حول النساء اللاتي شاركن في المجال العام وتفوقن في مهن كان يفترض كونها حكرا على الرجال. وقد أتاحت مجلة هند نوفل مساحة لتمكين أصوات النساء، وشجعتهن على الكتابة والمشاركة في النقاشات الدائرة، كما نجحت في جذب مجموعة من المشاركات والمشاركين والقارئات والقراء ممن أكدوا صراحة على دعمهم ومساندتهم عموما لذلك المشروع وتلك الفكرة. ومن المنصف القول إن نشر الفكر المنزلي جاء موازيا أو مصاحبا للدعوة إلى أفكار ومعلومات تدعم تطلعات النساء لمزيد من الانخراط في المجال العام.

---

(١) هند نوفل، "في المرأة وواجباتها وحقوقها: في تدبير المنزل"، الفتاة، الجزء الخامس (١٨٩٣-١٨٩٤/٢٠٠٧، ص٢١٠-٢١٣).

(٢) هند نوفل، "في المرأة وواجباتها وحقوقها: في تدبير المنزل"، الفتاة، الجزء السادس (١٨٩٣-١٨٩٤/٢٠٠٧، ص٢٦٩-٢٧٢).

كان عبد الله النديم (١٨٤٥-١٨٩٦) طرفا مهما في الجدل الدائر حول الأدوار الجندرية في المجتمع، وهو من الشخصيات الوطنية القيادية في الكفاح ضد الاحتلال البريطاني، وخطيب ثورة عرابي المفوّه. وقد ولد النديم في الإسكندرية لأسرة فقيرة من الطبقة العاملة، وما لبث أن صار من تلاميذ جمال الدين الأفغاني وشرع في كتابة المقالات وإلقاء الخطب في عمر مبكر. وفي عام ١٨٨١ أصدر مجلة **التنكيت والتبكيت**، وهي "صحيفة وطنية أسبوعية أدبية هزلية"[١]. عبر فيها عن آرائه الوطنية وساند فيها أحمد عرابي. واستجابة لطلب من عرابي الذي طلب تغيير اسم الجريدة وأراد لها أن تكون أكثر ملاءمة للتحديات السياسية التي تواجه المجتمع، قام النديم بتغيير اسم المجلة وأسلوبها وأطلق عليها **الطائف**:

خلصنا من زمن التنكيت والتبكيت، أصبحنا في زمن الحرّية ومعرفة الحقوق، وهذا الذي قضى علينا بتغيير اسم الجريدة ومشربها فقد صيرناها سياسية سياسة ظاهرة بعد أن كنا ندمجها في محاورات ودروس تهذيبية وجعلناها تطالب بحقوق الأمة وتدافع عن حقوق الحكومة. (ورد في كتاب عبد المنعم الجميعي ١٩٩٤، ص٢٤-٢٥)

وبعد هزيمة عرابي عام ١٨٨٢ قامت قوات الاحتلال البريطاني بنفي النديم إلى مدينة يافا، إلى أن منحه الخديوي عباس حلمي الثاني في عام ١٨٩٢ عفوا عاد على إثره إلى مصر بشرط ابتعاده عن السياسة. وتمكن خلال العام نفسه في العودة إلى رسالته الصحفية وليكون في صدارة المشاركين في النقاشات العامة الدائرة حول قضايا سياسية اجتماعية. فنجح من خلال أخيه في الحصول على ترخيص لإصدار مجلة **الأستاذ**، والتي يصفها بأنها "جريدة علمية تهذيبية فكاهية"[٢]. مشيرا إلى أنها لا تتناول قضايا سياسية أو دينية. وقد التزم النديم باتفاقه مع الخديوي

---

(١) هكذا ورد عنوان المجلة الفرعي.

(٢) عبد الله النديم، **الأستاذ**، العدد الأول (٢٤ أغسطس ١٨٩٢)، ص١-٢.

عباس، فابتعد عن شؤون الدولة، ولكنه ما لبث وأن اقترب من القضايا السياسية الكبرى التي كانت جزءا أساسيا في كافة النقاشات الدائرة حول مستقبل مصر، فتم منع الجريدة من الصدور بعد عشرة أشهر، ليكون العدد الصادر يوم ١٣ يونيو ١٨٩٣ هو آخر أعدادها.

إن عبد الله النديم معروف في التاريخ لعدة أسباب، فإلى جانب كفاحه الوطني ضد الاحتلال البريطاني، كان أول المفكرين المصلحين استخداما للهجة المصرية في الكتابة الصحفية، وكان ذلك يرجع إلى رغبته في الوصول إلى الجماهير غير المتعلمة ممن لم يكونوا يفهمون العربية الفصحى، وكانوا بالتالي مستبعدين من كل النقاشات الوطنية حول المستقبل. ومن ناحية أخرى، كانت مجلاته تعتبر منابر فريدة لأصوات الجماهير، ومن ثم يعتبر من أكثر الكتاب تميزا في الدور الذي لعبه لتخطي الفجوة القائمة بين العربية الفصحى واللهجة المصرية، فأوجد لغة متماشية مع روح العصر. وقد استعان بتراث كتب "الأدب" (وهو تراث الكتب التي ترشد القراء إلى السلوك القويم) فاستخدم حوارات قصيرة بين شخصيتين أو أكثر لمناقشة القضايا الاجتماعية (Metcalf 1984, 4-11)، وهي حوارات قصيرة يراها نقاد الأدب باعتبارها "بواكير الخطاب السردي" (Hafez 1993, 125).

كان النديم يسعى إلى الإرشاد والتعليم ومن هنا جاء عنوان الجريدة "الأستاذ". ويمكن القول إن مشروع حياته كان تعليم الأمة، وقد ترك وراءه "تراثا باقيا مؤثرا في الحياة التعليمية والتنظيمية" حين أسس الجمعية الخيرية الإسلامية في الإسكندرية، والتي افتتحت لاحقا "مدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية بالإسكندرية" (Herrera 2002, 5). وقد ارتبط في الفترة ١٨٨١-١٨٨٢ بجمعية سياسية في الإسكندرية اسمها "جمعية الشبّان" حيث كان يلقى خطبا حماسية (Cole 1993, 244). وقد تناول الموضوعات التي كانت مثار نقاش وجدل في نهاية

القرن التاسع عشر، كالعلاقة بين التراث والحداثة، وما الذي يتعين أخذه أو تركه من الحضارة الغربية، ووضع النساء في المجتمع. وقد كان نقده لاذعا تجاه التقليد الأعمى لأساليب الحياة والأفكار الغربية، كما دعا إلى الجمع بين التعليم الحديث والتعليم الديني التقليدي، وناقش مبادئ التعليم الحديث، وطالب بإنشاء المدارس المصرية محذرا من مخاطر المدارس التبشيرية، كما دعا إلى دعم الصناعات والحرف المحلية مع مقاطعة البضائع الأجنبية، وذلك على سبيل المثال لا الحصر. كذلك تناول النديم قضية المرأة وناقش مسألة تعليم الفتيات وأدوار النساء في المجتمع وتعريفات الرجولة والأنوثة في الأمة الحديثة.

ويطرح النديم الأيديولوجيا المنزلية الحداثية بما يهدف إلى تقييد نساء الطبقة الوسطى ببيوتهن، وأكد على أنه على النقيض من الفلاحات اللاتي يعملن في كدٍّ وجهد جنبا إلى جنب الفلاحين، فإن نساء الطبقة الوسطى، "ربّات الرفاهة"، يعشن حياة مرفهة بما يجعل "تحايل ربات الرفاهة على مساواة الرجل ... غير مقبول عند ذوي الاختيار."(١) وقد وجه لومه إلى نساء الطبقة الوسطى لما اعتبره كسلهن، كما استنكر جهود النساء المعاصرات له من أجل دخول المجال العام. والمدهش في موقف النديم هو أنه رغم قربه من الطبقات العاملة، فإنه ومتماشيا في ذلك مع أصحاب الموقف الوطني الذي لا يتوجهون سوى إلى الطبقة الوسطى، فكان يتبنى أيديولوجيا الطبقة الوسطى ويدعو لها فيما يتصل بالعلاقات بين الجنسين، وهي أيديولوجيا تتعارض مع الرؤية السائدة للنديم باعتباره منتميا إلى الشعب ومتجاوزا نخبوية الخطاب الوطني ومؤسسا لـمنظومة ثقافية جديدة تتضمن جماهير الشعب(٢) ومن جانب، فإن الأيديولوجيا المنزلية التي تعلي من أدوار النساء في المجال الخاص تستند إلى طبقة من النساء يتمتعن بخيار البقاء في المنزل وتتجاهل

---

(١) عبد الله النديم، "عن الرجل والمرأة"، الأستاذ، العدد الأول، الجزء ٧ (٤ أكتوبر ١٨٩٢)، ص١٦١.

(٢) عبد الحميد حواس (١٩٩٧، ص١٢٩-١٣٣). كما ترى مديحة دوس أن النديم لم يتبنَّ اللهجة العامية كبديل للغة العربية الفصحى، وإنما اعتبرها أداة للوصول إلى الجماهير (مديحة دوس، ١٩٩٧، ص٢٩١-٢٩٢).

واقع حياة نساء الطبقة العاملة. ومن جانب آخر، فمع إعفاء الفلاحات من وصمة الكسل التي يتم إلحاقها بنساء الطبقة الوسطى إلا أن ذلك لا يرفع من قدر الفلاحة كمثل أعلى يحتذى به ولا يمنحها عملها هذا المعترف به مكانة أو قيمة. إن نموذج المرأة المثالية عند عبد الله النديم يظل محصورا في امرأة الطبقة الوسطى التي تتبنى الأيديولوجيا المنزلية كعقيدة تنشرها بين غيرها من النساء وتدعوهن إليها.

ففي حوارات النديم الاجتماعية تكون امرأة الطبقة الوسطى هي المرأة التي تبحث عنها المرأة الفقيرة أو الفلاحة طلبا للعون أو المشورة. وحين اجتمعت مجموعة من النساء الفقيرات لمناقشة الحلول الممكنة لمواجهة مشاكل شرب الخمر لدى أزواجهن، نجدهن يتفقن على طلب النصيحة من الست نجية لأنها تعرف القراءة والكتابة وعلى صلة بنساء الطبقة العليا من "الهوانم الكبار"[١] وفي حوار آخر، نجد بهانة، وهي في الأصل فلاحة ثم أستقرت في المدينة، تنصح ست البلد، وهي امرأة أتت مؤخرا إلى المدينة، وتعرفها بكيفية التعامل بما يضمن لها الاحترام، فتوبخ بهانة ست البلد على افتقادها للنظافة وسلوكها غير اللائق، بل وتنصحها حول كيفية معاملة زوجها. وفيما يتصل بعلاقة ست البلد بالعالم خارج جدران بيتها، تحذرها بهانة من الخروج خارج باب بيتها ومن القيام بمشاوير وهي سافرة كعادتها في الريف، وتضيف قائلة إن امرأة المدينة لا توصف بالفضيلة والاحترام إلا إذا اختفت وراء باب بيتها، "ودا ليه أكمن رجالتنا غيارين قوي والديانة تحرم إن الواحدة يشوفها غير جوزها ولا تكلم حتى غير جوزها فتفضلي قافلة بابك عليك ما تفتحيه إلا لجوزك."[٢]

وفي حوار آخر ورد ضمن سلسلة "مدرسة البنات"، تشرح شريفة لبهية مخاطر الخروج من البيت دون علم زوجها لزيارة الأضرحة والمشاركة في الزار، وتدعم رأيها مستشيرة شيخا يؤيدها في موقفها. بينما يتم اعتبار أن بهية قد أخطأت

---

(١) عبد الله النديم، "لطيفة ودميانة"، **الأستاذ**، العدد الأول، الجزء (٤ أكتوبر ١٨٩٢)، ص١٥٧.
(٢) عبد الله النديم، "مدرسة البنات"، **الأستاذ**، العدد الأول، الجزء ١٦ (٦ ديسمبر ١٨٩٢)بص٣٧١-٣٧٢.

خطأين، أولهما أنها خرجت من بيتها دون إذن من زوجها، وهو أمر حرام، وثانيهما هو ظنها أن زيارة الضريح أو حضور الزار هو سبب مشروع للخروج من البيت. ويزداد هذا الحوار وضوحا حين نقرؤه في إطار الخطاب الوطني الذي كان يؤنب النساء لمشاركتهن في العادات والطقوس التي تعتبر غير عقلانية ومرتبطة بالدخل، أو لا تنتمي إلى "صحيح" الدين. أما الجانب الآخر المهم في هذا الحوار فيتمثل في تأكيده على ضرورة التزام النساء بالطاعة التامة لأزواجهن، بصرف النظر عن الأسباب أو الظروف المحيطة التي قد تؤدي إلى قيامهن بفعل ما بمبادرة شخصية منهن، وهي مسألة اتسع مجال النقاش حولها في نهاية القرن التاسع عشر، ولا يمكن تفسيرها إلا باعتبارها نتاجا مباشرا لتصاعد مطالب النساء بالمزيد من الحريات وتقليل القيود المفروضة على تحركاتهن ومشاركتهن في المجال العام. وفيما يلي حديث الشيخ عن الواجبات الدينية للنساء تجاه أزواجهن، وهو حديث ذو دلالة على ما سبق ذكره:

> وأما طلوع الواحدة من ورا جوزها مفيش أكبر منه عند الله ذنب كبير قوي ولا يغفروش ربنا إلا لما الواحدة تقول لجوزها انا طلعت من وراك اليوم الفلاني واليوم الفلاني وأطّلعت لواحد في الجهة الفلانية وكلمت واحد في العطفة الفلانية يبقى إذا سامحها جوزها يغفر لها ربنا وإذا ما سامحهاش يا ويلها من الله لأن دا حق الزوج يا أم أحمد موش حق ربنا حتى إنه يسامحها فيه من غير إذن جوزها[١]

كذلك في سلسلة من الحوارات عن تعليم الفتيات، يتم تصوير حياة الطبقة الوسطى الحضرية، بقيمها وأخلاقها، باعتبارها النمط المفترض والأسلوب القيّم للحياة. ففي أحد الحوارات، تنصح أمّ ابنتها بشأن تدبير المنزل ومبادئ النظافة والسلوك القويم للزوجة المثالية، ويتم طرح تلك النقاط باعتبارها الموضوعات المناسبة لتعليم البنات. ففي حوار كاشف ضمن تلك السلسلة من الحوارات، نجد

---

(١) عبد الله النديم، "مدرسة البنات"، **الأستاذ**، العدد ١، الجزء ١٧ (١٣ ديسمبر ١٨٩٢)، ص٣٩٨.

نقاشا بين زكية ونفيسة عن آرائهن بشأن ما يشتمل عليه التعليم المفيد للبنات، ويتم هنا طرح موضوع عمل المرأة في صدارة الحوار، فتسخر زكية من نفيسة لأنها تتعلم اللغة الفرنسية والعزف على البيانو والرقص إلى جانب دراسة اللغة العربية والدين. فتقول زكية إن اللغة الفرنسية غير مفيدة لأنها لن تختلط أبدا بالأجانب وستظل قابعة في بيتها:

طيب الرجالة بيتعلموا اللغات قلنا إنهم معذورين على شان يعاشروا الإفرنج ويعرفوا كلامهم ويقروا كتبهم ويعرفوا فيها إيه وإحنا يا نسوان لا إحنا رايحين نخطب في مجلس ولا نكتب جرنال ولا نعمل مترجمين ولا نسافر بلاد برا ولا دي ولا دي يبقى تعليمنا الفرنساوي وغيره ثمرته إيه[١]

أما البيانو فلن يؤدي سوى إلى الانحلال لأن الموسيقى توحي للنساء بالحب وستشجعهن على إشباع عواطفهن بعمل علاقات مع المزيد من الرجال.

إن هذا الحوار تحديدا كاشف لمساحات الالتباس والتناقض في الخطابات الوطنية عن أدوار النساء في المجتمع. ففيما يتصل بمسألة البيانو، لا نجد النديم يقترح مثلا أن البيانو آلة جيدة في حد ذاتها وإنما الأفضل للنساء تعلم العزف على العود[٢] أي على آلة موسيقية شرقية تجعلهم لا يفقدون صلتهم بتراثهم الموسيقي. ولكنه في فورة سعيه لرفض كل ما هو غربي يستبعد الموسيقى برمتها من تعليم النساء. وهو نمط متكرر، إذ يتم الخلط بين الموسيقى والغرب كما لو لم تكن النساء يعرفن الموسيقى قبل البيانو. ثانيا، إن رفضه تعليم اللغات للبنات هو شكل آخر من

---

(١) عبد الله النديم، "مدرسة البنات"، **الأستاذ**، العدد الأول، الجزء ١١ (١ نوفمبر ١٨٩٢)، ص٢٤٧.

(٢) جدير بالذكر أن ملك حفني ناصف تميز بين البيانو والعود لطرح فكرة مختلفة، إذ تنتقد الاتجاه إلى تعليم النساء العزف على البيانو، لا لكونه مفسدا للنساء، كما يرى النديم، وإنما لأنها ترى في ذلك مثالا واضحا على تفضيل كل ما هو أوروبي في الخطاب الوطني دون تبني موقف نقدي (١٩١٠/١٩٩٨، ص١٢٩).

أشكال استخدام سلاح اتهام دعاة حقوق النساء بالغريب بما يؤدي إلى تهديد مصداقيتهم والقضاء على قضيتهم. كذلك فإن ما أشار إليه النديم بأن النساء لن يعملن أبدا بالترجمة أو الكتابة في الصحف أو الخطابة إنما هو محاولة سافرة لتجاهل إسهامات النساء المعاصرات له في المجال العام، فقد كانت النساء حينها بالفعل ينشرن المقالات ويخطبن في المحافل العامة.

وبالإضافة إلى "مدرسة البنات"، كتب عبد الله النديم أربعة حوارات بعنوان "مدرسة البنين" ضمن مشروعه الأكبر لتعليم الأمة وتشكيل المواطنين الجدد الذين سيقودون حركة تقدم البلاد. وقد بدأ في طرح فكرته عن مدارس البنين بشكل مبدئي في مجلة التنكيت والتبكيت، وذلك من خلال عدة مشاهد بينه وبين تلميذ في المدرسة. وتبدأ الدروس أولا في شكل نصيحة يقدمها النديم إلى أحد أبنائه يحدد فيها طريقين للفتى، وهما طريق الاستعباد والنفاق واللامبالاة من ناحية، وطريق الحرية والمسؤولية المدنية والمشاركة الفعالة من ناحية أخرى[١] فيتعهد التلميذ باتباع "قانون الإنسانية". أما الدرس التالي فيشتمل على محاضرة في الواجبات، أي واجبات التلميذ تجاه أستاذه ثم واجباته تجاه أمته وحاكمه[٢] وفي الدرس الثالث يتحدث التلميذ إلى شخصية "نديم"، وهو صحفي يمثل عبد الله النديم، فيخبره عن مبادرة قام بها مع مجموعة من زملائه التلاميذ لخدمة مدرستهم، ويطلب من "نديم" المشورة بشأن أفضل طريقة لإدارة شؤون المدرسة. وفي رده عن هذا السؤال، يأتي درس النديم أقرب إلى رسالة سياسية (مانفستو) حول كيفية تشجيع مشاركة الناس في العمل السياسي مع الأخذ في الاعتبار غياب الخبرة في ذلك. إن مبادرة

---

(١) عبد الله النديم، "وصية نديم لأحد أبنائه"، **التنكيت والتبكيت** (٢١ أغسطس ١٨٨١)، ص١٧٩-١٨١.
(٢) عبد الله النديم، "درس تهذيبي"، **التنكيت والتبكيت** (١٨ سبتمبر ١٨٨١)، ص٢١٩-٢٢٥.

هذا التلميذ توضح التأثير المهم الذي يتمتع به النديم، من ثم الدور الحيوي الذي يلعبه التعليم والمعلمون في سبيل تقدم الأمة. ويتم تأكيد الفكرة من خلال المقارنة بين هذا التلميذ وبين فتى آخر هو "تلميذ العجائز" الذي يسير على خطى الخزعبلات والممارسات السخيفة(١).

ويتضح هدف النديم التعليمي بشكل مباشر في جريدة الأستاذ. ففي سلسلة حواراته عن مدرسة البنين تأتي الحوارات الثلاثة الأولى بين شخصيتي "نديم" و"حافظ"، أما الحوار الرابع فهو بين "حافظ" و"كامل" صديقه الذي يدرس في مدرسة أجنبية. فيلقن النديم حافظ درسا في النظافة الشخصية والعادات الصحية وكيفية الوضوء قبل الصلاة وبعض الإرشادات العامة لممارسة الطقوس الدينية الإسلامية، كما يحدثه عن معنى الحقوق المدنية والواجبات:

> فيلزمك أن تعامل الناس معاملة العارف بحقوق المدنية الحريص على حفظ الوطنية ... ولا تسكت عن نصح إخوانك وتعليمهم كل ما تتعلمه مني ومن أساتذتك ... واحرص على استجلاب رضا والديك ... واستشر والديك ... وتغافل عن هفواتهما ... والتزم الصدق(٢).

وفي الحوار الرابع يأتي كامل، وهو تلميذ في مدرسة أجنبية، ويطلب من حافظ أن يعلمه كيفية الصلاة، وحين يسأله عن سبب عدم معرفته بالصلاة، يجيبه بأن التلاميذ في مدرسته لا يتعلمون سوى المسيحية لا الإسلام. ثم يبين النديم أن هذه المشكلة لا تهم التلاميذ المسلمين فقط بل الأقباط أيضا الذين يتم تشجيعهم على تغيير ملّتهم واتباع ملّة المدرسة. والدرس هنا عن مخاطر المدارس الأجنبية ودورها في محو التراث الديني المصري. وفي هذا الدرس يصبح حافظ هو المعلم إذ يتّبع نصيحة النديم فينقل ما تعلمه منه إلى أصدقائه ومجتمعه.

---

(١) عبد الله النديم، "تلميذ العجائز"، **التنكيت والتبكيت** (٤ سبتمبر ١٨٨١)، ص١٩٣-١٩٤.

(٢) عبد الله النديم، "مدرسة البنين"، **الأستاذ**، الجزء ١، العدد ١٦ (٦ ديسمبر ١٨٩٢)، ص٣٦٤-٣٦٩.

إن فكرة النديم عن تعليم البنين تختلف اختلافا بيّنا عن تعليم البنات، فالشخصيات الموجودة في هذه الحوارات مختلفة تماما. ففي "مدرسة البنين" لدينا شخصية الصحفي والمعلم وتلاميذ المدرسة الباحثين عن النصيحة، أما في "مدرسة البنات" فالحوارات تتم بين الأمهات وبناتهن أو بين تلميذة وامرأة غير متعلمة، فلا توجد معلمة كشخصية ذات سلطة ومعرفة، فبالنسبة للبنات تتمثل السلطة في شخصية الأم أو العجوز الحكيمة، وهي شخصية تختلف عن شخصية الأم العجوز غير الحكيمة في مجلة التنكيت والتبكيت والتي تصبح مصدرا للخرافات غير المنطقية أو حكايات الزوجات التي تضلل الرجال. ويبدو أن عبد الله النديم كان يرى في النساء "التقليديات" مصدرا أفضل لتعليم البنات مقارنة بالمدارس الحديثة التي تعلمهن الموسيقى واللغة الفرنسية وغيرها من المجالات غير المفيدة. ولكن هؤلاء النساء "التقليديات" لا يصلحن لتعليم الفتيان الذين يدعوهم النديم إلى السعي نحو المعرفة في المدارس. كذلك فبينما يقتصر تعليم البنات على رعاية كافة أفراد الأسرة، وغسل ملابسهم، والعناية بالمنزل وتوفير الطعام النظيف، يتم يوجيه البنين إلى كيفية تحقيق التميز الشخصي والأخلاقي. إن المرأة المثالية عند النديم هي المرأة المنزلية الحديثة التي توجه تعليمها في خدمة أسرتها، في حين يتم إعداد البنين ليصبحوا مواطنين مثاليين في الوطن الجديد. ومن الملفت أن الحوارات الواردة بعنوان "مدرسة البنين" مكتوبة باللغة العربية الفصحى، أما حوارات "مدرسة البنات" فمكتوبة باللهجة العامية، والتفرقة بين الجنسين هنا تشي بأن النديم كان مؤمنا، بشكل واعٍ أو غير واعٍ، بتراتبية لغوية تتماشى مع قناعته بوجود تراتبية بين الجنسين.

إن الرجولة المثالية تتوافق عند النديم مع مفهوم المواطنة، وتحديدا المواطنة العليمة والفعالة. ومثله كغيره من المفكرين المصلحين، كان المواطن المثالي لديه لا يزال مشروعا قيد التكوين أي مواطنا ذكرا متخيلا سينهض بنهوض الدولة

الجديدة. وباعتباره من أتباع مشروع أحمد عرابي كحركة شعبية من أجل الاستقلال، كان جمهوره المنشود هو شعب مصر، فنجده في كتاباته وإصداراته يخاطب جماهير الفقراء والفلاحين ومواطني المستقبل الذي سينضمون إلى الثورة على الاحتلال البريطاني والاستغلال الأجنبي. وقد وجه سهام نقده تحديدا إلى النخب المتفرنجة التي يراها وقد فقدت صلتها بجذورها وشخصيتها الوطنية وانضمت إلى قوى الإمبريالية البريطانية. ومن جانب آخر، وكغيره من المصلحين والزعماء الوطنيين عند منعطف القرن العشرين كان عبد الله النديم واعيا جدا بالتحديات التي يواجهها فقراء الريف والحضر من الفلاحين الذين يشكلون غالبية الشعب المصري، فقد كانوا يعانون من الجهل وسنوات الأذى والاستغلال. ونجد في الأدب الكولونيالي أن الفلاح كان رمزا للرجولة المصرية الأصيلة بكل نقاط قوتها وضعفها. ومثله مثل المرأة المصرية، كان الفلاح يصور باعتباره رمزا للفشل والتخلف الذي يعوق تقدم الأمة، ومثله مثل المرأة، مع الاختلاف، أصبح الفلاح المصري موضوعا لمشروعات الإصلاح الوطني.

ورغم تعدد أوجه الشبه بين تمثيلات الفلاح وتمثيلات المرأة التقليدية، فإن الفلاح باعتباره موضوعًا للتغيير كان أكثر تعقيدا والتباسا، إذ كان يتداخل على مستوى أعمق مع هوية المصلح المتعلم العامل المحرك للتغيير. وترى سماح سليم أن "الفلاح بدأ في الظهور باعتباره شخصية محددة في النص الأدبي في الكتابة المسرحية والصحفية لكل من يعقوب صنّوع وعبد الله النديم. ... وقدْ صاغ صنوع شخصية الفلاح في صورة 'ابن الأرض' المقهور والمتمرد، بينما جاءت شخصية الفلاح عند النديم أكثر التباسا جامعا بين كونه تجسيدا لتخلف وجهل الشخصية الوطنية المصرية وبين تقديمه نموذجا للشخصية الوطنية المغايرة للبرجوازي الفاسد المتأثر بالثقافة الأوروبية" (Samah Selim 2004b, 17). ونجد في كتابات النديم أن الفلاح يخضع للوم والتشويه القاسي من ناحية ويعتبر مثالا ملهما ومرشدا من ناحية أخرى. ففي **التنكيت والتبكيت** تحديدا نجد أنفسنا أمام عدد من الفلاحين السذج، ضحايا الجهل والخرافات، والذين يعانون من ضعف أخلاقي. ويتخذ النديم

منهم موقفا ناقدا قاسيا وجليًا، فالوضع المتخلف للفلاح هو حقيقة واقعية لابد وأن تؤخذ في الاعتبار ويتم مواجهتها من أجل تغييرها. وهو في الوقت ذاته يوجه نقده إلى الفلاح الذي ينال قسطا من العلم ولكنه يفقد هويته. ففي مقالته "عربيّ تفرنج" يسخر من ابن رجل فلاح ينال فرصة الحصول على تعليم حديث ويتم إرساله في بعثة إلى أوروبا لمدة أربع سنوات يعود بعدها وقد نسي لغته العربية ويزدري عاداته وأعرافه الأصيلة. وينتهي النديم إلى أن مشكلة هذا الفلاح تكمن في عدم تربيته تربية صحيحة في صغره بما يجعله مدركا لحقوق أمته ولغته، كما تكمن في عدم تقديره لشرف الوطن وقيمة الوطنية(١).

وفي مقالة أخرى موجهة إلى "الرجل المتمدين"، يظهر الفلاح كرمز للهوية المصرية (Egyptianness) الأصيلة وباعتبارها المورد الرئيسي لتقدم البلاد. هذا ويعتب النديم على المتمدين لإهماله الفلاح، ويخبره بأن الفلاح هو"سلم رفعتك ومعدن حياتك ومنبع ثروتك ... هو النور الذي اهتديت به لحفظ صحتك من ظلمات الجوع ... ولو أنصفته لرحمته ومسحت طينه بثوبك الأطلس ونفضت سباخه بمنديلك الحرير."(٢) فالفلاح هو المقابل الأصيل للنخبة المتفرنجة التي فقدت صلتها بهويتها وجذورها. كما أنه هو الرجل المصري الصميم الذي يحتاج إلى التعليم ليصير مواطن الدولة الحديثة، من ثم هو الهدف الأساسي لمشروع عبد الله النديم التعليمي في سبيل الإصلاح وبناء المواطن الجديد في العصر الحديث.

قاسم أمين

لقد كثرت الكتابات حول دور قاسم أمين (١٨٦٣-١٩٠٨) في صياغة خطاب تحرري عن النساء في العصر الحديث. وقد اشتهر بكونه "محرر النساء"، كما يعتبر كتاباه المهمان **تحرير المرأة** (١٨٩٩) **والمرأة الجديدة** (١٩٠٠) من أهم

---

(١) عبد الله النديم، "عربي تفرنج"، **التنكيت والتبكيت** (٦ يونيو ١٨٨١)، ص٧-٨.

(٢) عبد الله النديم، "لا أنت أنت ولا المنيل منيل"، **التنكيت والتبكيت** (١٥ أغسطس ١٨٨١)، ص١٥٥-١٥٧.

الكتب المثيرة للنقاش والجدل في الزمن الحالي. وقد سبق لي وأن أوضحت أن قاسم أمين لم يكن أول من طرح "قضية المرأة" باعتباره موضوعًا محوريًا في السرديات الوطنية. إلا أنه لعب دورا بارزا في التأسيس للعلاقة بين وضع النساء في المجتمع ومستوى تطور الأمة في سلّم التقدم، كما ساهم في صياغة مفهوم "المرأة الجديدة" وترسيخه في المخيلة الوطنية كمفهوم معادل للحداثة. فقد كان قاسم أمين على قناعة من أن تحسين وضع النساء يقع في صميم مشروع الإصلاح الاجتماعي والسياسي، وكان يلوم النساء على تخلف الوطن ويؤمن أن عاداتهن السيئة واهتماماتهن العقيمة واعتقادهن في الخرافات كانت تعوق كل أفراد الأسرة. فكان التعليم ضرورة لتحسين أحوال النساء ومستقبل الوطن. وكان نموذج المرأة المثالية عند قاسم أمين هي امرأة الطبقة الوسطى المدنية ربة الخدور التي تتمتع برفاهية استقدام خدم يقضون لها أمورها. إن هذا التركيز على امرأة الطبقة الوسطى وما يترتب عليه من إغفال لواقع حياة غالبية النساء المصريات، المنتجات غير المنعزلات، تصبح ملمحا من ملامح النقاشات الوطنية حول قضية المرأة. إن استنكاره لبطالة النساء إنما جاء كانتقاد لما اعتبره تكاسلا من جانبهن، ولم يكن هدفه مشاركة النساء في المجال العام أو القوة العاملة، بل كان يريدهن مواطنات أفضل من خلال قيامهن بأدوارهن المنزلية المحددة في المجتمع. إن النقطة الأساسية في مشروع قاسم أمين من أجل تحسين وضع النساء هو كونه أرادهن أن يصبحن شريكات ملائمات وجديرات بأزواجهن. فقد أكد أن الرجل المصري الجديد، أي "الرجل الجديد" كان حائرا في بحثه عن امرأة قادرة على مشاركته حياته بما يضيف إلى حياته معنى وقيمة. وعلى خلفية تلك الفكرة يمكننا قراءة تعليقات قاسم أمين على قضية المرأة باعتبارها كاشفة ضمنيا عن تصوراته بشأن الرجولة المصرية.

هذا وقد مرت كتابات قاسم أمين عن قضية المرأة بمراحل جديرة بالتتبع. ففي عام ١٨٩٤ نشر كتابا بعنوان **المصريون** جاء كرد فعل لكتاب صدر بالفرنسية في عام ١٨٩٣ بقلم دوق داركور وعنوانه "**مصر والمصريون**" (Duc d'Harcourt, *L'Egypte et*

les Egyptiens)، هاجم فيه الدوق مصروالمصريين. وقد بذل قاسم أمين جهدا جهيدا في كتابه لدحض وتفنيد مزاعم الدوق، ولكنه اتفق معه في وصفه الذي يحط من قدر النساء وفي أحكامه المهينة على النساء في مصر:

تبدو المرأة المصرية من الناحية الشكلية أقرب إلى القبح منها للجمال ... أما من الناحية المعنوية فهي مخلوق متكاسل، ذات طبيعة تأملية، وبعيدة عن الفاعلية، تكثر الحديث والضحك، تحب دينها، لكنها لا تمارسه. ليس لها مثل أعلى: وتتأقلم مع الحياة الواقعية، وهي زوجة نموذجية، وأم حانية، لكنها محدودة المواهب في التدبير المنزلي أما ما سوف يثير دهشة قرائي فهي أنها شديدة القناعة في الحب ... تمضي حياتها في التطريز وإدارة شئون بيتها حسب كفاءتها وإن لم تبلغ مستوى طيبا غالبا. (١٨٩٤/١٩٨٩، ص٢٤٦-٢٤٧)(١).

إن قاسم أمين حريص على ألاّ يدعو النساء المصريات إلى السير على خطى أخواتهن الأوروبيات، فنجده يعبر عن استيائه من النساء المدّعيات اللاتي يقلدن الرجال، كما يشكك في أنوثة النساء العاملات في السياسة أو الكتابة. ثم يعلن عن بغضه للنساء المتحذلقات ويؤكد أنه لا يدعو إلا إلى توفير قدر من التعليم للنساء بما يرفعهن من حالة الجهل التي هن عليها (قاسم أمين، ١٨٩٤/١٩٨٩، ص٢٤٩). وبعد خمسة أعوام أصدر كتابة الشهير الأول، **تحرير المرأة** (١٨٩٩)، والذي طرح فيه موقفا قويا جدا داعما لتحرير النساء مما جعله أحد المدافعين الرئيسيين عن قضية المرأة في العصر الحديث. وأصل الحكاية هو أن هجومه على النساء المصريات في كتابه الأول، **المصريون**، لفت نظر الأميرة نازلي فاضل، وهي من بنات الأسرة الحاكمة وامرأة مثقفة كانت تعقد صالونا أدبيا في قصرها. فدعت قاسم أمين إلى صالونها الأدبي ونجحت في أن تبين له حكمة وسمو النساء المصريات حين تتاح لهن فرص الحصول على التعليم. فقام قاسم

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا من أعمال قاسم أمين منقولة من هذه الطبعة.

أمين في كتابه الثاني، تحرير المرأة، بطرح رأيه بأن وضع النساء مؤشر على مستوى تطور الوطن، وقدم تحليلا لأوضاع الأسر المصرية والمجتمع ليصل إلى نتيجة مفادها أن معظم المشاكل التي يواجهها المجتمع أو تدور داخل الأسر سببها تخلف النساء. وقد دعا إلى تعليم النساء من أجل الوطن، حيث اعتبر تعليم النساء شرطا للتقدم والتحرر، فطالب بإتاحة التعليم الابتدائي لأنه ضروري لتحسين فكر النساء واكتسابهن أسس تدبير المنزل. وبمعنى آخر، كان يجب تعليم النساء كي يتمكنّ من تقدير أزواجهن وليلقن بأزواجهن ويصبحن أكثر قدرة على إدارة شؤون البيت وتقديم رعاية أفضل لأبنائهن. كما يتضمن الكتاب جزئية تقترح بعض الإصلاحات التشريعية فيما يتصل بمسائل الطلاق وتعدد الزوجات. كذلك يدعو الكتاب إلى السفور، بمعنى كشف الوجه والكفين، وهو ما كانت تلتزم به نساء الطبقة الوسطى الحضرية في مصر. وقد تعرضت فكرة تأليف قاسم أمين للكتاب إلى الدراسة والبحث، وعلى الرغم من أن معظم المؤرخين الرسميين اعترفوا بقاسم أمين كمؤلف للكتاب فإن الكثيرين منهم رأوا أن الجزء الخاص بالشريعة كتبه الشيخ محمد عبده، وأن أحمد لطفي السيد كانت له بصمة واضحة في الكتاب من حيث الأفكار المطروحة وأسلوب الكتابة. وبهذا المعنى يكون كتاب تحرير المرأة أقرب إلى مانفستو وطني معبر عن نخب عصر النهضة فيما يتعلق بـ"قضية المرأة"، وهي المسألة التي أثارت الكثير من الجدل على صفحات الصحف والمجلات بين الرجال والنساء على مدار عقدين تقريبا.

وفي عام ١٩٠٠ أصدر قاسم أمين كتابه الثالث، **المرأة الجديدة**، مقدما فيه رؤية أكثر "تفرنجا" من تلك الواردة في **تحرير المرأة**. فقد ركز أنظاره في **تحرير المرأة** على المجتمع المصري، إذ قام بتحليل مساوئه وحاول تقديم علاج له من داخل التراث والثقافة الإسلامية مستعينا بتفسيرات محمد عبده الإصلاحية لتعاليم الإسلام. وفي هذا الصدد تحالف قاسم أمين مع مشروع محمد عبده الذي سعى إلى الكشف عن التوافق القائم بين الحداثة والتراث. ومع ذلك أثار الكتاب واحدة من

أشد موجات العداوة والخصومة ضد قاسم أمين. أما في كتابه الثالث، فمن الواضح أنه قرر اتخاذ موقف حيال ثنائية التقليدي مقابل الحديث، مؤيدا بقوة النموذج الغربي للتقدم. ويقدم نموذج "المرأة الجديدة" كصورة مثالية للمرأة الأوروبية، ويطرحها كنموذج تحاكيه المرأة المصرية وتسترشد به في العالم الحديث. ولكن يظل الدور الأساسي لتلك "المرأة الجديدة" هو دورها الذي تقوم به في بيتها، مع احتياجها إلى التدريب اللازم لتستطيع أن تحمل على عاتقها المزيد من المسؤوليات في حالة الضرورة، فلا أمل لأمة أو مجتمع أو أسرة إلا إذا "تربت النساء وشاركن الرجال في أفكارهم وآمالهم وآلامهم إن لم يشاركنهم في جميع أعمالهم" (قاسم أمين، ١٨٩٩/١٩٨٩، ص٥١٢).

وإلى جانب نموذج "المرأة الجديدة" الذي يدور حوله الكثير من النقاش، يتحدث قاسم أمين كذلك عن تصوراته الخاصة بشأن "الرجل الجديد"، إذ يرى أن هذا الرجل الجديد موجود بالفعل ويخصص جزءا من كتابه لتحديد سماته، وهو جزء يكثر تجاهله في النقاش الدائر حول الكتاب. إن "الرجل الجديد" طبقا لقاسم أمين هو رجل تعيس في زواجه ويشعر بعزلة تامة بفعل الفجوة الثقافية والعاطفية بينه وبين زوجته:

> فالرجل المتعلم يحب النظام والتنسيق في منزله، وله ذوق مهذب يميل إلى الأشكال اللطيفة والإحساسات الدقيقة والالتفاتات الرقيقة، ويبلغ الاهتمام بها عند بعض الأفراد حدًا ينتهي إلى إهمال الأمور المادية. يفهم كلمة، ويود لو يفهم بالإشارة. يسكت في أوقات ويتكلم في أخرى ويضحك في غيرها. له أفكار يحبها ومذهب يشغله وجمعية يخدمها ووطن يعزه. له لذائذ وآلام معنوية، فيبكي مع الفقير ويحزن مع المظلوم ويفرح بالخير للناس. وفي كل فكرة يتولد في ذهنه إحساس يؤثر على أعصابه يود أن يجد بجانبه إنسانا آخر فيشرح له ما يشعر به ويتسامر معه. وهذا ميل طبيعي يجده كل شخص من نفسه. فإذا كانت امرأته جاهلة كتم أفراحه وأحزانه عنها. (قاسم أمين، ١٨٩٩/١٩٨٩، ص٣٣٤)

إن سبب معاناة هذا الرجل هي حساسيته واهتماماته الأخلاقية والفكرية التي لا تستطيع زوجته الجاهلة مشاركته فيها. ومن هذا المنطلق فإن خصائص الزوجة المثالية في رأيه يجب أن تشتمل على "رقة الذوق" و"بهاء الفطنة" و"حسن التدبير" و"المحافظة على النظام" و"حنو القلب" و"صدق اللسان" و"عظم الأمانة" (ص٣٣٦). ثم ينتقل إلى الحديث عن أهمية الحب في الزواج، ويخلص إلى أنه يستحيل على معظم الزيجات المصرية أن تقوم على الحب بسبب المكانة الأدنى التي تحتلها الزوجة مقارنة بزوجها. فمن وجهة نظر الزوج لا يمكن أن يكون للحب وجود هنا "لأن امرأته متأخرة عنه في العقل والتربية تأخرًا فاحشًا" (ص٣٣٧). وعند النظر إلى الأمر من منظور الزوجة فستجد هي نفسها عاجزة عن أن تحب زوجها لأن الحب مرتبط بالاحترام، "والاحترام يتوقف على المعرفة بمقدار من تحترمه. والمرأة الجاهلة لا تعرف مقدار زوجها" (ص٣٣٧). ثم يضيف قائلا إن حكم المرأة على قيمة زوجها يعتمد على مستواها الفكري، فهي في الغالب لن تعرف شيئا عنه سوى شكله وهيئته وتظل غافلة عن "قيمة زوجها العقلية والأدبية وسيرته وطهارة ذمته ودقة إحساسه ومعارفه وأعماله ومقاصده في الوجود" (ص٣٣٨). وعلى الوتيرة نفسها يربط قاسم أمين بين جهل المرأة وقدرتها على حسن رعاية أطفالها وتدبير أمور بيتها، ونجد أن آراءه عن عدم التوافق بين "الرجل الجديد" في مصر الحديثة وبين غالبية النساء المصريات اللاتي يجب تحويلهن إلى "المرأة الجديدة" قد تحولت إلى فكرة شائعة في دوائر النقاش حول العلاقات بين الجنسين في بدايات القرن العشرين.

ملك حفني ناصف: سردية مضادة

كانت ملك حفني ناصف (١٨٨٦-١٩١٨) من الشخصيات البارزة المشاركة في النقاش والجدل الدائر حول قضايا الجندر والوطن، وقد قامت بصياغة خطاب بديل لما هو سائد. وقد عرفت برفضها لدعوة قاسم أمين إلى سفور النساء باعتباره

مدخلاً إلى العصر الحديث وشرطًا لتقدم المجتمع ككل. ويمكن قراءة أعمالها باعتبارها تقدم مراجعات نقدية للخطابات الوطنية عن الجندر في العالم العربي. ورغم وفاتها المبكرة فإنها نجحت في حياتها العملية القصيرة من ترك بصمة واضحة على الساحة الثقافية المصرية في العقود الأولى من القرن العشرين. وقد كانت ملك حفني ناصف ضمن الدفعة الأولى من خريجات المدارس الحكومية المصرية في عام ١٩٠٠، ثم حصلت في عام ١٩٠٣ على شهادة مدرسة المعلمات من مدرسة السنية. وفي عام ١٩١٠ توجهت إلى البرلمان المصري بقائمة من المطالب. وكانت تكتب بانتظام في الصحف والمجلات، كما كان لها عمود بعنوان "النسائيات" في جريدة **الجريدة**، صحيفة حزب الأمة. وقد كانت تتناول في مقالاتها موضوعات في الجدل الدائر حول قضايا النساء والعلاقات بين الجنسين، والحياة التقليدية والحديثة، وتعليم النساء، وأخطار تعدد الزوجات، على سبيل المثال لا الحصر، فكانت مقالاتها تثير جدلا شديدا في أوساط الكتاب والكاتبات والمصلحين الأوائل. وقد دفعها رواج مقالاتها "النسائيات" إلى إلقاء الخطب العامة، فألقت أولى خطبها في مقر جريدة **الجريدة**، وثانيها في الجامعة المصرية، فألهمت غيرها من النساء بإلقاء الخطب العامة. وفي حفل تأبينها الذي عقد في الجامعة المصرية، قامت هدى شعراوي، الزعيمة البارزة في الحركة النسائية المصرية، بإلقاء أولى محاضراتها العامة.

كانت ملك حفني ناصف تتمتع بتقدير كبير من معاصريها[١] وهو أمر جدير بالذكر لأن ذكراها تعرضت للأفول على مدى القرن العشرين، ولم يتم إعادة ذكراها سوى في تسعينيات القرن العشرين[٢] فقد تبنى أحمد لطفي السيد (١٨٧٢-

---

(١) للحصول على قراءة نقدية لكيفية تمثيل ملك حفني ناصف في كتب التراجم لبدايات القرن العشرين، انظر/ي: Booth 2001a. كذلك للحصول على تحليل لتلقي ملك حفني ناصف في القرن الشعرين، انظر/ي: Hatem 2001b.

(٢) انظر/ي: Ahmed 1992. وكذلك انظر/ي: هدى الصدة، ١٩٩٤.

١٩٦٣) كتابها **النسائيات**، وقد كان رئيس تحرير جريدة **الجريدة** حينذاك، وكتب مقدمة للكتاب حين صدوره عام ١٩١٠، فأشاد بمنهجها المعتدل تجاه حقوق النساء والذي اختلف في رأيه عن موقف النسويات الراديكاليات اللاتي جاءت مطالبهن بالمساواة التامة غير عقلانية[١] هذا وقد كان أحمد لطفي السيد معروفا بوصفه "أستاذ الجيل" اعترافا بدوره في دعم المبادرات الاجتماعية والتعليمية. وقد جمع حفل تأبين ملك حفني ناصف كوكبة من أهم الشخصيات في الحياة العامة المصرية، ومن أبرزهم الشيخ مصطفى عبد الرازق، رئيس قسم الفلسفة الإسلامية بالجامعة والذي أصبح لاحقا وزيرا للأوقاف وشيخا للأزهر، وقد ألقى كلمة رثاء في ذكراها، كذلك شارك الشاعران حافظ إبراهيم وخليل مطران في الحفل وقد ألف كل منهما قصيدة رثاء تشيد بفضائل ملك حفني ناصف. وفي حفل آخر نظمته مجموعة من النساء في ذكرى مرور سبع سنوات على وفاة ملك حفني ناصف، أشادت بها كل من مي زيادة وهدى شعراوي ونبوية موسى وألكسندره أفيرينو، وغيرهن كثيرات[٢] إضافة إلى ذلك تشهد الصحف والمجلات الصادرة في بدايات القرن العشرين على مشاركة ملك حفني ناصف في النقاش الدائر مع شخصيات بارزة ذات انتماءات سياسية وأيديولوجية مختلفة، كما تتكرر الإشارة إلى ملك حفني ناصف بأقلام كتاب ونقاد ومحللين، رجالا ونساء، في مجلات عامة مثل **الهلال**، ومجلات نسائية مثل **حواء**. وقد كتبت مي زيادة كتابا يضم سيرة أدبية متكاملة عنها صدرت عام ١٩٢٠، (وهو سيرة أدبية ضمن ثلاث سير كتبتها عن نساء مبدعات). وفي عام ١٩٧٦ نشر عبد المتعال الجابري كتابا عن ملك حفني ناصف يصفها فيه بأنها مثل يحتذى للمرأة المسلمة الحديثة.

ومع ذلك، وخلافا لوضع مي زيادة أو هدى شعراوي، يرى عدد من المؤرخين والمؤرخات أن ملك حفني ناصف تعرضت للظلم في التاريخ وأن اسمها

---

(١) أحمد لطفي السيد، "مقدمة"، **النسائيات**، تأليف ملك حفني ناصف، ١٩١٠/١٩٩٨، ص٤٢-٤٦.

(٢) كلمات الرثاء منشورة في كتاب ملك حفني ناصف **النسائيات** (١٩١٠/١٩٩٨، ص٢١٧-٢٤٦).

لم يندرج بما يليق بها في الذاكرة المصرية[1] وهو بلا شك أمر صحيح رغم الإشارات العابرة هنا وهناك إلى منجزها الفكري[2] وأنا أعتقد أن سبب تهميشها في الذاكرة الثقافية السائدة يرجع إلى كتاباتها المبكرة النقدية للخطاب الوطني السائد عن الجندر، إذ جاءت سرديتها المضادة على أطراف سرديتين حداثيتين متصارعتين، وهما المعروفتان بالسردية الليبرالية والسردية الإسلامية، دون أن تندرج ملك حفني ناصف تماما تحت أي منهما. فنجد عبد المتعال الجابري، على سبيل المثال، يشيد بها بوصفها امرأة مسلمة ملتزمة ومتدينة تقدم مثلا يحتذى لغيرها من نساء القرن العشرين، إذ يراها، وعلى خلاف غيرها من زعيمات الحركة النسائية المتفرنجات في مصر، تتميز بالتزامها بالطريق المستقيم الذي حددته تعاليم الإسلام. ومع ذلك فإنه يخصص جزءا كبيرا من كتابه لتصحيح بعض آرائها الخاطئة التي لا تتمسك بالقراءة التقليدية للإسلام. وهكذا فمع ادعاء الأصوات الإسلامية انتماءها لهم إلا أن آراءها تستدعي دوما بعض التصحيح، إذ يبدو خطابها وقد ضل طريقه إلى الجانب العلماني. إن الموقف الذي يتبناه إنما هو امتداد لآراء بعض معاصري ملك حفني ناصف الإسلاميين، مثل الشيخ عبد العزيز جاويش والشيخ حسين والي، واللذين اعتبراها مؤيدة لآرائهما بشأن الأدوار المثالية للجنسين، ولكنه تأييد غير تام إذ كان يستدعي بعض التوضيح والتصحيح[3] أما وجهة النظر المقابلة فهي التي أحسنت التعبير عنها سهير القلماوي، الكاتبة المرموقة وأستاذة الأدب العربي فى جامعة القاهرة. ففي المقدمة التي كتبتها عام ١٩٦٢ لكتاب **آثار باحثة البادية**، وهي طبعة لكتاب **النسائيات** ضمت مواد إضافية، تلخص سهير القلماوي صورة ملك حفني

---

(١) انظر/ي على سبيل المثال: أحمد زكي عبد الحليم، ١٩٨٢.

(٢) للمزيد عن تراث ملك حفني ناصف في التاريخ الثقافي المصري، انظر/ي مقدمتي لكتاب **النسائيات** (هدى الصدة، ١٩٩٨، ص١٣-١٩).

(٣) وردت تعقيبات الشيخين على مقالات ملك حفني ناصف في كتابها **النسائيات** الصادر عام ١٩١٠ (ملك حفني ناصف، ١٩١٠/١٩٩٨، ص١٧٧-١٧٨، ص١٨١-١٩٠).

ناصف في السردية الوطنية الليبرالية، فتعترف بإسهاماتها فيخلق مساحة للنساء يعبرن فيها عن أنفسهن، ولا تكتفي بذلك بل تضع ملك حفني ناصف في مصاف أبرز المفكرين الإصلاحيين مثل قاسم أمين، ولكنها تختم حديثها قائلة إن أهداف ملك حفني ناصف كانت "أقرب وأبسط". فطبقا لسهير القلماوي، ورغم تساويها مع أهداف قاسم أمين في قيمتها ونبلها، فإن أهداف ملك حفني ناصف لم تكن شاملة كاملة ولا محددة وعميقة مقارنة بقاسم أمين (سهير القلماوي ١٩٦٢، ص١١). وبعد سنوات طوال، وتحديدا في عام ١٩٩٥، نجد جوزيف زيدان في كتابه عن الكاتبات العربيات يشير إلى خصائص دخولهن إلى المجال العام بوصفها "تبريرية ومترددة"، مؤكدا على أن الكاتبات اللاتي تناولن موضوعات مثيرة للجدل، مثـل مـلك حفني ناصف، اتخـذن موقفا "محافظا بقدر أكبر من الرجال" (Joseph Zeidan 1995, 88). وهو في ذلك يكرر الرأي السائد للنخب العلمانية ممن أخطأوا فهم انتقاد ملك وحفني ناصف لتبني الحداثة الأوروبية تلقائيا باعتباره مؤشرا على موقفها المحافظ أو الأقل ليبرالية(١).

وقد كانت ملك حفني ناصف معجبة بـ"النساء الأوروبيات" لمهاراتهن في تدبير المنزل والكفاءة ورعاية أطفالهن، كما أشادت بمشاركاتهن في المجال العام ونجاحهن في بعض المهن التي يفترض كونها حكرا على الرجال. ومن ناحية أخرى، انتقدت ما يعتبر عيوبا لدى النساء المصريات مؤكدة على ضرورة تعليم النساء بوصفه وسيلة لتحسين ظروفهن. ولكن منهجها في المقارنة بين "المرأة الأوروبية" باعتبارها رمزًا للحداثة وبين "المرأة المصرية" كممثلة للحياة التقليدية

---

(١) تجدر الإشارة إلى أن سيرة مي زيادة عن ملك حفني ناصف تتبنى هي الأخرى الرأي القائل بأنها أكثر محافظة بالمقارنة بقاسم أمين. وبناء على نقد مي زيادة لـ"النزعة المحافظة" عند ملك حفني ناصف، أكدت ألفت الروبي في مقالة لها عن سيرة ملك حفني ناصف بقلم مي زيادة أن الوعي النسوي عند مي جاء "مجاوزا لوعي مي" (ألفت الروبي، ٢٠٠١، ٥٤).

يختلف اختلافا جليًا عن الأصوات الوطنية السائدة حينذاك(١) أولا، واجهت ملك حفني ناصف التضاد الثنائي الجوهري الذي يقع في قلب هذه المقارنات، ففي كلمة ألقتها في الجامعة المصرية بعنوان "خطبة في المقارنة بين المرأة المصرية والمرأة الغربية" نجدها تضيف عنوانا فرعيا يوضح ما تهدف إليه، وهو "وعادتهما واستخلاص زبدة المقارنة لنعمل بها."(٢) وتتبع ملك حفني ناصف هنا حيوات النساء المصريات والغربيات منذ لحظة الميلاد وحتى سن الرشد في محاولة منها للتوصل إلى بعض الملاحظات الموضوعية، لا عن الاختلافات الجوهرية بل عن أسباب ومبررات تلك الاختلافات. والأهم من ذلك هو أنها تشير إلى أن التمثيلات النمطية لكلتا الفئتين من النساء لم تؤد إلى شيء سوى تعميمات لا دليل عليها ولا فائدة كبيرة لها. فتتناول على سبيل المثال نمطا سائدا مستخدما في التمييز بين

---

(١) بينما كانت تمثيلات الرجال للمرأة الأوروبية تبرهن على عملية استيعاب وإعادة إنتاج للفرضيات الكولونيالية الحداثية عن عدم أهلية النساء الشرقيات وتخلفهن الجوهري، فإن تمثيلات بعض الكاتبات شككت في عدد من المكونات الأساسية للحداثة من خلال اختبارها في تجارب حياتهن. ولست بصدد القول هنا بأن كل النساء تشككن في الحداثة، وذلك لأن كثيرات منهن، كما هو متوقع، قد استوعبن الخطابات الذكورية ثم أعدن إنتاجها. وفي مقالة مهمة حول هذا الموضوع تتناول ميرفت حاتم "كتابات المستشرقات الأوروبيات والوطنيات المصريات ... [وكيفية] تقديمهن صورا مثالية ومولعة لكل طرف من قبل الطرف الآخر" (Mervat Hatem 1992, 36). وهي تميز هنا بين النساء المصريات والنساء المصريات من أصول شامية، فتصف كلا من هدى شعراوي وملك حفني ناصف ونبوية موسى باعتبارهن وطنيات وتلحقهن بحلفائهن من الرجال الوطنيين. كما تؤكد أنهن "حسدن الحرية المطلقة التي تتمتع بها النساء الأوروبيات" (ص٣٦)، كما دافعن عن الإسلام ضد الاتهامات الكولونيالية التي جعلت الإسلام مسؤولا عن تخلف النساء، واعتبرن الاستعمار هو العدو الأساسي للنساء. (وقد انتقدت نبوية موسى التدخل البريطاني المعادي لمصالح النساء عند تنفيذ الإصلاحات التعليمية.) إن السمة المميزة للخطاب الوطني النسائي مقارنة بالخطاب الوطني الرجالي هي النقد اللاذع لظاهرة الزواج المختلط وبالتحديد زواج الرجال المصريين بالنساء الأوروبيات. فقد كانت النساء الأوروبيات من وجهة نظرهن منافسات لهن. وبينما أتفق مع مجمل تحليل ميرفت حاتم، فإنني أرى أن تصورات النساء عن عملية التحديث وردود أفعالهم حيالها، وهي عملية كانت المرأة الأوروبية رمزا لها، اتسمت بقدر أكبر من التعقيد والتنوع مقارنة بتصورات الرجال الوطنيين المؤيدين للحداثة. وقد توفرت ميزة لاختبار مبادئ الحداثة قياسا على تجارب الحياة والتصورات عن الهوية الذاتية.

(٢) ملك حفني ناصف، **النسائيات** (١٩١٠/١٩٩٨)، ص١٤٨-١٦٧). إن جميع الاقتباسات من النص ترد في هذه الطبعة من الكتاب.

النساء المصريات والنساء الغربيات، وهو خضوع النساء المصريات للممارسات والمعتقدات الخرافية بينما النساء الغربيات حديثات وبالتالي عقلانيات لا يؤمن بالخرافات. إن ملك حفني ناصف شديدة الانتقاد لأية ممارسات متصلة بالدجل والشعوذة في حياة النساء المصريات، ولكنها تلفت الانتباه أيضا إلى أن المرأة الغربية قد تؤمن ببعض الخرافات "وإن كان بعضنا يظن أنها معصومة من الخطأ" (ص١٦٣). وباختصار فقد قامت ملك حفني ناصف بنقد الخطاب الحداثي الوطني الذي كان يلوم النساء على "التخلف" وبالتالي كان يجعل من تحسين أوضاع النساء شرطا للتقدم. كذلك كشفت عن التعصب والتحامل الكامن في الخطابات التي ألقت باللوم على النساء بينما أعفت الرجال من أية مسؤولية، فكانت ملك حفني ناصف كثيرا ما تتوجه بحديثها في مقالاتها إلى الرجال مطالبة إياهم بالاعتراف بدورهم ومسؤوليتهم في التعامل مع التحديات التي تواجه الأمة.

ويمكننا أن نجد مثالا جيدا على فكر ملك حفني ناصف الناقد للمفاهيم الحداثية في تعاملها مع المسائل المتصلة بأشكال الملبس في الأزياء الغربية. ونراها هنا مرة أخرى تخالف الموقف الليبرالي السائد الذي يتبنى الأزياء الغربية باعتبارها رمزًا للحداثة (أي الزي العملي والجميل)، والأزياء الشرقية رمزًا للحياة التقليدية (أي الزي غير العملي والقبيح). وفي مقارنتها بين النساء الغربيات والمصريات تدحض المزاعم بشأن كون الأزياء "التقليدية" قبيحة وغير عملية وغير لائقة مقارنة بالذوق الرفيع وجمال الأزياء الغربية، فتقول إن "الملابس الشرقية أخف مؤنة وأيسر كلفة وأشد ملاءمة لجونا الحار وصيفنا المحرق من الملابس الإفرنجية"، في حين تكون الأزياء الغربية "متعددة القطع مضاعفة التركيب عسرة اللبس والنزع" (ص١٥٥)، وتسلط الضوء على الإحساس الخانق للياقات العالية التي تعوق حركة الرقبة، والكورسيهات الضيقة التي تضغط على البطن والرئة فتصعب التنفس، وتتأمل ثقل القبعات المحملة بدبابيس و"بالطيور وريشها والغصون وأزهارها وثمارها" (ص١٥٦). إن آراءها بشأن الأزياء تكشف عن رفضها

للتمثيلات السائدة للنساء الأوروبيات والمصريات باعتبارهن يقفن على طرفي النقيض في منظومة التقليدي/الحديث. وجدير بالذكر هنا أنها لم تسع إلى التقليل من إنجازات النساء الغربيات، إذ أشادت باستقلاليتهن وإنجازاتهن المهنية، كذلك تبنت أفكارا حديثة بشأن تربية الأطفال عندما انتقدت النساء المصريات لموقفهن المتساهل في تربية أطفالهن. ولكنها سعت إلى تجنب الوقوع في شرك الخطابات التي صورت النساء الشرقيات والنساء المصريات في صورة تقليدية ومتخلفة، فقد رفضت الثنائية المتضادة القائلة بأن "الشرق شرق والغرب غرب" (ص١٦٦)، فلجأت إلى التاريخ لأن "التاريخ أعدل حكم، وهو حافل بذكر الشرقيات اللاتي نلن من بعد الصيت ووفرة العلم منالاً كبيرًا أيام كانت الغربيات لا ذكر لهن" (ص١٦٦).

لقد واجهت ملك حفني ناصف التمثيلات الليبرالية السائدة للرجولة والأنوثة المثالية، ففي مقالتها بعنوان "رأيي في الزواج وشكوى النساء منه"[١] ترد على مقالة بقلم أحمد لطفي السيد عنوانها "بناتنا وأبناؤنا" نشرت في الجريدة في عام ١٩٠٨[٢]. ويستهل مقالته بمقارنة بين الأسرة المصرية في الماضي والحاضر، ثم يصل إلى نتيجة مفادها لأن الأسرة كانت أكثر سعادة في الماضي بسبب التوافق بين الزوجين في مستوى التعليم بما يؤدي إلى اتفاقهما في معنى الزواج السعيد. وعلى الرغم من كون تلك الزيجات في كثير منها قائمة على تعدد الزوجات فإن الزوجة كانت تقبل بالوضع إذا عدل الزوج بين زوجاته ووفر لهن احتياجاتهن المادية. وقد أعرب أحمد لطفي السيد عن دهشته من هذا "الوفاق" في الأسرة المصرية في الماضي رغم تعدد الزوجات، وغياب هذا الوفاق والتجانس بين الزوجين في الحاضر رغم تراجع ممارسة تعدد الزوجات، وهي ملاحظة دفعته

---

(١) ملك حفني ناصف، "رأيي في الزواج وشكوى النساء منه: رد على ما كتبه حضرة مدير الجريدة في العدد ٣٨٣ بعنوان بناتنا وأبناؤنا"، **النسائيات**، ٣٨٣، ص٥٧-٦٠.

(٢) أحمد لطفي السيد، "بناتنا وأبناؤنا"، **الجريدة**، ١٩٠٨.

إلى تأمل التغيرات التي طرأت على الأسرة الجديدة من أجل التوصل إلى أسباب الشقاق بين الزوجين وازدياد الشكاوى والنقد الموجه إلى الزواج من قبل الشباب (الرجال). ونجده يصور الشاب المصري الحديث في أفضل صورة، فهو متعلم وفهمه للسعادة الزوجية يتماشى مع أحدث وصفات "الرجل الحكيم الحديث"، وهو معجب بالمرأة الرشيقة الرقيقة التي ترتدي ملابس بسيطة ذوقها رفيع، ويحب الألوان الشاحبة ويفضل الجمال الطبيعي على المصطنع، ويشعر أن الحب الحقيقي يكمن في الثقة المتبادلة ويتوقع بالتالي من زوجته أن تصدقه حين يؤكد لها أنه لن يتزوج عليها، كما أنه مقتنع بأن الزواج الصالح يستمر مدى الحياة. إن هذا الشاب الذي يقدر الفن والجمال يجد نفسه محاصرا في علاقة مع زوجة جاهلة تعتقد أن الجمال يكمن في بياض البشرة وبدانة الجسد[1] ترتدي طبقات متتالية من الملابس "تحمل جسمها ما لا يطيق، وتنسى ذراعيها من غير قفاز" (أحمد لطفي السيد، ١٩٠٨/١٩٣٧، ص١٧)، ولا تصدقه حين يتعهد لها بالإخلاص والوفاء. وهكذا مثلما فعل قاسم أمين في تصوراته عن "الرجل الجديد" يرسم أحمد لطفي السيد صورة لشاب راقٍ حساس وحديث يبحث عن علاقة زواج قائمة على الرفقة والوفاق والمساواة.

وفي ردها على أحمد لطفي السيد، تتفق ملك حفني ناصف أولا مع موقفه بشأن عدم رضا النساء عن أوضاع الزواج المعاصر، ولكنه ما تلبث أن تختلف معه في تحليله ونتائجه. والأهم من هذا وذاك هو أنها تخالفه في تصويره لـــ"الرجل الجديد" الحديث. فهي ترى من وجهة نظرها أن الرجل "التقليدي" يكون أكثر تدينا وبالتالي يكون زوجا أكثر صلاحا من الرجل الحديث، أما "الرجل الجديد" فهو مبالغ في تفرنجه بمعنى تخليه عن الصفات الطيبة التي تلقاها في تربيته التقليدية ويقلد المجتمعات الغربية في أسوأ جوانبها. فهذا "الرجل الجديد" يفخر بشرب الخمر والسلوك المنحلّ، وهي خصائص لا تؤدي إلى زواج صالح، فنسمع

---

(١) الإشارة هنا إلى المعايير المصرية التقليدية لجمال المرأة.

في حديثها هذا أصداء من نقد عائشة تيمور للرجل الحديث في كتابها **مرآة التأمل في الأمور**. ثم تدعو ملك حفني ناصف الرجال إلى تحمل المسؤولية عن أفعالهم وأن يتوقفوا عن إلقاء اللوم على النساء، وتضيف قائلة إن الرجال إذا كانوا فعلا راغبين في السعادة الزوجية فعليهم اختيار المرأة المناسبة لا اتباع العادات البالية، كما تنصحهم بالتعامل مع الحياة بجدية والتوقف عن التفاهات التي أتاحت للدول الأخرى احتلال البلاد. وتختم حديثها بقولها إن الرجال لو اتسموا بالعقلانية فستتسم زوجاتهم كذلك بالعقلانية، وعلى الرجل تقع مسؤولية أن يكون مثلا يحتذى. وهكذا فإن مداخلة ملك حفني ناصف في هذا النقاش تسعى إلى إعادة الأمور إلى نصابها وضبط الميزان الذي كانت قد مالت كفّته بكثرة النقد والنصح الموجه إلى النساء مع إعفاء الرجال من المسؤولية.

وقد كان نقد ملك حفني ناصف موجها أساسا إلى نخب عصر النهضة الذين قادوا حركة الإصلاح وسعوا إلى خلق الوطن على صورتهم. ونجدها تفند محاولاتهم إلقاء اللوم على النساء ("ما عذر رجالنا المستنيرين المتفقهين في ترك بناتهم تتشئهن الطبيعة، كيف اتفق" (١٩١٠/١٩٩٨، ص١١٠)، وتكشف الالتباس وازدواجية المعايير في موقفهم من المساواة بين الجنسين، فبينما يعاملون النساء الأجنبيات بمنتهى اللطف والاحترام "أمسكوا لها حقيبتها، ورفعوا الطرابيش إجلالاً لها، في حين أن أحدهم يستنكف أن يركب مع امرأته في عربة واحدة" (ص١٠٥). والأهم من ذلك أنها ترفض النزعة الأبوية في تناولهم لقضايا المرأة، قائلة:

> ليدعنا الرجل نمحص آراءه ونختار أرشدها، ولا يستبد في (تحريرنا) كما استبد في (استعبادنا). إننا سئمنا استبداده. إننا لا نخاف من الهواء ولا من الشمس وإنما نخاف عينيه ولسانه، فإن وعدنا أن يغض بصره، كما يأمره دينه، وإن يكن لسانه كما يوصيه الأدب، نظرنا في أمرنا وأمره. (ص٢٠٢)

وفي المقطع أعلاه تتناول ملك حفني ناصف السيطرة الذكورية على خطاب عصر النهضة بما فيه من تهميش لأصوات النساء، وتواجه الخطاب الليبرالي

المتمركز حول الرجل بشأن تحرير النساء، وهو ما يتمثل في معارضتها لدعوة قاسم أمين إلى السفور. إذ تبنى قاسم أمين التمثيل الكولونيالي للحجاب باعتباره مؤشرا على قهر النساء ودليلا على تخلف الشرق، ولذا دعا إلى سفور النساء باعتباره شرط لتحرير النساء وتحديث الوطن[١]. ولم تدافع ملك حفني ناصف عن الحجاب لكونه علامة على القيم الثقافية الأصيلة ولا لإيمانها بأنه بطبيعته فعل طيب، ولا لأنه يحمي الأخلاق والفضائل، وإنما كان رأيها مفاده ألا يكون للسفور أولوية على التعليم، وتكون الأولوية للتعليم لأنه سيمكن النساء من اتخاذ قرارات واعية بشأن حيواتهن وبما يحقق مصالحهن العليا بدلا من الحيرة والضياع سعيا لإرضاء مصالح الرجال: "علموا المرأة وهذبوها ودعوها تختار لنفسها" (ص٥٤). وقد عبرت ملك حفني ناصف عن خيبة أملها في "نهضة كاذبة" نادى بها المفكرون الإصلاحيون.

لبيبة هاشم وروايتها قلب الرجل

إن إسهام النساء الأدبي في صعود الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا حديثًا في القرن التاسع عشر هي مسألة ما زالت في انتظار المزيد من الدراسة والتقييم، فقد ساهمت النساء بالطبع في ترجمة الروايات والقصص القصيرة التي امتلأت بها مجلات منعطف القرن العشرين، كما كتبن تجارب مبكرة في الرواية تم تجاهل معظمها. ولابد من الإشارة هنا إلى أعمال زينب فواز المبهرة، فقد نشرت زينب فواز (١٨٤٦-١٩١٤) مقالات حول قضايا اجتماعية وسياسية ودينية وثقافية صدرت مجمّعة عام ١٩٠٦ في كتاب **الرسائل الزينبية**. كما استندت إلى تراث التراجم التقليدية فألفت كتاب **الدرّ المنثور في طبقات ربات الخدور** (١٨٩٤) الذي

---

(١) انظر/ي نقد ليلى أحمد لاستيعاب وتبني قاسم أمين الخطاب الكولونيالي الاستعماري: *Leila Ahmed* 1992.

يضم سير حياة موجزة لمجموعة من نساء الشرق والغرب مع تسليط الضوء على مشاركاتهن في الحياة العامة. كما أدرجت فيه سيرة حياة عائشة تيمور وغيرها من معاصراتها لتكون لها الريادة في منهج كتابة النساء عن النساء، وهو النهج الذي اتبعته لاحقا مي زيادة (ألفت الروبي ١٩٩٩، Booth 1991, 1995) وقد تصدت زينب فواز بشكل غير مباشر لإعلاء الحداثة للأيديولوجيا المنزلية، فقامت بتقويض الثنائية المتضادة بين الماضي المتخلف والحاضر المتقدم، وجاء كتابها مؤكدا على استمرارية وامتزاج القديم والحديث بدلا من فكرة القطيعة مع الماضي. كذلك كتبت مسرحية **الهوا والوفا** (١٨٩٣) ذات الفصول الأربعة، والتي تتناول قصة حب تجري أحداثها في العراق، **وحُسن العواقب أو غادة الزاهرة** (١٨٩٩) وهي رواية تاريخية تحمل رسالة أخلاقية، **والملك قورش** (١٩٠٥) وهي رواية تاريخية عاطفية مليئة بالمؤامرات.

أما لبيبة هاشم (١٨٨٢-١٩٥٢) فكانت تنتمي إلى إحدى العائلات ذات الأصول السورية اللبنانية والتي انتقلت للحياة في القاهرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بحثا عن بيئة سياسية وثقافية أكثر تحررا. وكانت تحضر الصالون الأدبي الذي تعقده وردة اليازجي، وسرعان ما اندمجت في الدوائر الثقافية القاهرية. وقد بدأت الكتابة في مقتبل عمرها وألفت ثلاث روايات هي **حسناء الجسد** (١٨٩٨) **وقلب الرجل** (١٩٠٤) **وشيرين** (١٩٠٧) (يمنى العيد ٢٠٠٢ب، ص١٢)، كما نشرت قصة "حسنات الحب" في مجلة **الضياء** عام ١٨٩٩ وصفتها بأنها تجمع بين القصة والعظة. هذا وقد كتبت العديد من المقالات والقصص والروايات والنصوص المترجمة، كما ألقت محاضرات في الجامعة المصرية (جامعة القاهرة حاليا) ما بين عامي ١٩١١ و١٩١٢. وفي عام ١٩٠٦ أصدرت مجلة **فتاة الشرق**، وهي مجلة نسائية استمرت في الصدور حتى عام ١٩٥٢[١].

---

(١) حدث انقطاع في صدور مجلة فتاة الشرق خلال فترة هجرة لبيبة هاشم إلى شيلي عام ١٩٢١ حيث أصدرت مجلة الشرق والغرب، إلى أن عادت إلى القاهرة عام ١٩٢٤ لتستأنف نشر **فتاة الشرق** حتى وفاتها عام ١٩٥٢.

ونجدها تؤكد في افتتاحية المجلة على أهمية إتاحة المجال لأصوات النساء في النقاشات السياسية والاجتماعية والثقافية، لأن أصواتهن تضرب بجذورها في تجارب حياتهن المعيشية، بما يجعلهن أقدر على فهم احتياجات النساء وآمالهن مقارنة بالرجال (لبيبة هاشم ١٩٠٦).

وقد ساهمت رواية **قلب الرجل** (١٩٠٤) في النقاش الدائر حول تمثيلات الذكورة والأنوثة في الأمة الحديثة، إذ تدور أحداث الرواية ما بين سوريا/ لبنان ومصر وباريس مصورة حيوات السوريين في المنفى ممن تعرضت حياتهم للارتباك نتيجة لاشتعال الحروب الطائفية في بلاد الشام. ويشير المقطع الافتتاحي من الرواية إلى المذابح التي شهدتها منطقة جبل لبنان عام ١٨٦٠ وما أدت إليه من فرار العديد من الأسر المسيحية بحثا عن ظروف حياة أكثر أمانا. وتتضمن حبكة الرواية حكايات عن الحب والنجاة والخيانة والغدر بينما تتتبع مصير عائلتين انتهى بهما المطاف في مصر عند منعطف القرن. وتتمحور الرواية حول قصة الحب بين روزا، الفتاة سورية الأصل التي نشأت في مصر، وبين عزيز، وهو شاب مهاجر في مصر من أصول سورية، فتصور الرواية تطور علاقة الحب بينهما ثم الفراق الناجم عن خيانة عزيز لها وعدم قدرته على الحفاظ على وعوده لها. وتتعاطف المؤلفة مع شخصية عزيز إذ تجد له الأعذار على ضعفه الذي أدى إلى الخيانة. أما روزا فهي مثال الإخلاص والثبات إذ تظل على حبها لعزيز ومساعدتها له رغم خيانته لها ولوالدها. ولكنها تحقق رغبة والدها على فراش موته وتتزوج فريد المخلص لها، بينما ينتهي الأمر بعزيز عازبا إذ يتعهد بعدم الزواج أبدا عقابا له على خطاياه.

ومع كثرة ما قيل وكتب عن النساء وسماتهن ومواضع قوتهن وضعفهن، فإن عنوان الرواية يكشف عن سعي لبيبة هاشم لتناول مفهوم الرجولة في العصر الحديث، وتوجه قراءها وقارئاتها إلى تأمل مختلف الوجهات التي يتخذها الرجال بحثا عن الحب. وعلى الرغم من أن كل الشخصيات النسائية الواردة في الرواية

تتسم بالصدق والإخلاص فإن معظم الرجال في الرواية يتسمون هم أيضا بالفضيلة والإخلاص في الحب، مثلهن في ذلك مثل النساء، باستثناء عزيز. ولكنه لا يُصور كرجل نذل ليس له رجاء، بل كرجل ضعيف يصارع مشاعر الإحساس بالذنب. فمن ناحية تقلب لبيبة هاشم الأدوار بين الجنسين التي تقدم النساء باعتبارهن الأقل ثباتا في عواطفهن، كما تضفي على الشخصيات النسائية بعض خصائص الرجل التقليدي، فحين تصر روزا على تخليص عزيز بدفع كفالته في تهمة السرقة تصف الرواية ما قامت به بوصفه شهامة امرأة، وهي صفة لم تمر مرور الكرام على قرائها كما يتضح في إحدى المقالات المنشورة عن الرواية، إذ يشيد حنا سركيس بالرواية ولكنه يطالب الرجال بالكتابة عن "قلب المرأة فنرى أي القلب أقرب إلى طبع الغصن في الميل وإلى الريح في التقلب وأيهما أوفى عهدًا وأصدق ودًا" (حنا سركيس ١٩٠٤، ص١٧٩٢). ويواصل مواجهة لبيبة هاشم قائلا إنه حتى إذا ساءت أخلاق الرجل فلن ينزل أبدا إلى هذا المستوى المتدني من السلوك الوضيع في حين أن النساء لا يتمتعن بما لدى الرجال من أخلاق عليا، ومن ثم هنّ أقرب إلى الحسد والانتقام، وتختم حديثه بقوله إن إخلاص روزا إنما هو الاستثناء الذي يثبت القاعدة (حنا سركيس ١٧٩٤). إن هذه المقالة تسلط الضوء على دور لبيبة هاشم في تقويض الصور النمطية للجنسين في إطار موضوع مثير للجدل ذي تداعيات على تمثيل النساء ودخولهن المجال العام.

الخاتمة

إن قضية المرأة باعتبارها مسألة محورية في مخيلة الدولة الجديدة كانت موضوعا للكثير من النقاش والتحليل. وقد حاولت هنا توضيح وجود اهتمام شبيه بذلك حول الرجولة أو "قضية الرجل" رغم عدم تسميتها بذلك أو تسليط الضوء عليها. فمعظم كتابات عبد الله النديم اهتمت بمكونات الرجل الحديث بالقدر نفسه من اهتمامها بالمرأة الحديثة، حتى في نصوص تدور بوضوح حول النساء. كذلك

فإن تصور قاسم أمين عن "المرأة الجديدة" كان على الدوام في خدمة تصوراته عن الرجل الحديث الجديد، وهو المواطن المثالي للدولة الحديثة. ويكون الرجل الجديد متعلما ومن الطبقة الوسطى ويتحدث لغة أجنبية تعلمها في المدرسة أو خلال زيارة تعليمية إلى إحدى الدول الأوروبية. وهو يمثل كل رجل إصلاحي يتبنى الحداثة الغربية طريقًا للتقدم، كما أنه بطل عصر النهضة الذي يسود الأدب الروائي بين الجيل الأول من الكتاب في مصر أي الآباء المؤسسون للرواية العربية.

ومن جانب آخر فإن الخطابات حول الأيديولوجيا المنزلية ووضع النساء في المجتمع لم تكن هي الخطابات الوحيدة القائمة في نهايات القرن التاسع عشر. ومع أن مجلة الفتاة دعت إلى تبني الأيديولوجيا المنزلية، مسايرة في ذلك الكثير من المجلات النسائيات ومتماشية مع الخطاب الوطني الناشئ حول كيان المرأة، فإنها قامت كذلك بنشر رسالة أخرى عن الإمكانيات المتاحة للنساء في المستقبل. كما أن ملك حفني ناصف قدمت قراءة نقدية مبكرة لخطابات النهضة وأصرت على حق النساء في تحديد مسارات طريقهن إلى الحرية. وقد قمت بتسليط الضوء على الإنجاز الأدبي لكل من عائشة تيمور ولبيبة هاشم، وهما كاتبتان تعرضت إسهاماتهما الثقافية إلى التهميش على مدار الجزء الأكبر من القرن العشرين. فلم تلائم كتابات عائشة تيمور معايير المؤسسة الأدبية العربية المتأثرة بالغرب والتي تبنت التقييم الحداثي للأشكال والأساليب التقليدية باعتبارها قد عفا عليها الزمن ولا تناسب الذائقة الحديثة. وفي هذا الإطار، لم يتم الاعتراف بالكتاب والكاتبات ممن استعانوا بأنواع أدبية تقليدية كالمقامة، وأساليب أدبية كالسجع، باعتبارهم من رواد ورائدات النثر الروائي الحديث. أعمال عائشة تيمور خير مثال على ذلك، وكذلك محمد المويلحي في كتابه **حديث عيسى بن هشام**، والذي تم إحياؤه في نهايات القرن العشرين. وقد ساهمت عائشة تيمور في النقاشات الدائرة حول الخصائص المثالية لمواطني الأمة الجديدة وسبل التقدم، ففي كتابها **نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال** ركزت على قضايا الزعامة والحكم الرشيد بما يعكس مصالح طبقتها الاجتماعية ورغبتها في تحسين أداء العائلة المالكة بالجمع بين مبادئ التربية

الحديثة والإسلامية (ميرفت حاتم ٢٠٠١٣، ص١٧). وفي كتابها **مرآة التأمل في الأمور** تتناول بشكل مباشر خصائص الرجولة التي تمنح الرجل شرعية القوامة داخل الأسرة. أما لبيبة هاشم فقد كتبت عن تجارب مجتمعها الصغير من المهاجرين الآتين من بلاد الشام، وتتبعت العلاقات بين الجنسين وخصائص كل منهما. ونجد في روايتها أن الحب هو القيمة العليا التي تتغلب على الصراعات والانقسامات الطائفية، وقد كان موضوع روايتها شائعا وممثلا لأقلية بارزة على الساحة الثقافية المصرية، كما سعت إلى استكشاف نفسية الرجل وتصدت للتمثيلات النمطية للجنسين. وفي سبيل إعطاء كل ذي حق حقه، فجدير بالذكر أن كتاباتها لم تكن ممثلة لمصالح وأفكار أبناء النخبة الثقافية السائدة الذين تزعموا مشروع النهضة وتصوروا العالم في صورتهم، وهو ما يفسر تهميشها في التراث الأدبي المعتمد.

الفصل الثاني

الرجل الجديد

تمثيلات الرجولة المتصارعة في الأدب الروائي
عند هيكل والمازني والرافعي

لقد أكدت في الفصل السابق على أن تمثيلات "الرجل الجديد" في الخطابات السائدة لم يكن وجوده مجرد وجود ضمني في تمثيلات "المرأة الجديدة"، ولكنه كان في حد ذاته بناء ثقافيا مثيرا للجدل والنقاش الصريح. وقد ألمحت منى راسل إلى أن "الرجل الجديد" نشأ خلال ثورة عرابي (١٨٨١-١٨٨٢) قبل ظهور "المرأة الجديدة"، وما ترتب على ذلك من انشغال بفقدان الرجولة" (Mona Russell 2004, 88). إلا أن تعريفها للرجل الجديد يقتصر على دوره السياسي وباعتباره نقيضا للمطالب الشخصية أو الأسرية التي بادرت بطرحها "المرأة الجديدة" (ص١٦٦). ومن جانبها أكدت ليسا بولارد، في معرض حديثها عن قاسم أمين، أن "الرجل الجديد" هو نتاج "المرأة الجديدة"، بل إن وجوده مسؤولية تقع على عاتقها، فإذا نجحت في ترسيخ "نظام في بيتها" فستخلق هي رجلا جديدا، ذا زوجة واحدة، قادرا على "بناء شراكة مع النساء" و"علاقة جديدة بحاكم عادل" (Lisa Pollard 2005, 161). ولكني في قراءتي لأعمال قاسم أمين حاولت الكشف عن أنه كان "الرجل الجديد" يعتبر موجودا قبل نشأة "المرأة الجديدة"، وأن صياغة قاسم أمين لنموذج "المرأة الجديدة" كانت من متطلبات بناء الدولة وتوفير شريك لائق للرجل الجديد. فكان دور المرأة الجديدة هو ضمان تحول خصائص الرجل الجديد إلى خصائص وطنية يحملها كل أبناء الأمة. وكانت تلك الهوية الرجولية الجديدة هي التي يتم تصويرها في سرديات الكتاب والإصلاحيين الأوائل من الرجال باعتبار تلك الهوية تمثيلا لـ"الذات" الباحثة عن معنى في عالم متغير. وقد رأى كتاب كثيرون أنفسهم

باعتبارهم ممثلين لجيل جديد من الرجال المصريين الذين تمت إعادة تشكيل هوياتهم بما يتفق مع الآمال والطموحات الجديدة[١].

ولكن بينما لاقت المرأة الجديدة اهتماما بحثيا واسعا، فإن الرجل الجديد، وهو نظيرها المنطقي، لم يلق القدر الكافي من الاهتمام. فلماذا؟ إن الإجابة الأولى التي تطرح نفسها هنا هي أن عبارة "الرجل الجديد" لم تتم صياغتها ولا إبرازها في خطابات العصر الحديث المبكرة عن بناء الدولة مقارنة بمصطلح "المرأة الجديدة" الذي تمت صياغته والمناداة به. وفي الواقع فإننا نكاد لا نجد إشارات إلى "الرجل الجديد"، فقد كان الكتاب يناقشون هوية وخصائص "الرجل العصري" أو "الرجل المصري" أو "الرجل العربي" أو "الرجل المسلم"، فكانت الإشارات إلى أدوار وخصائص الرجال تفترض في الغالب وجود نموذج عام للرجل ينتمي إلى العالم الحديث[٢] وقد دار بالفعل نقاش حول الخصائص التي يفضل أن يحملها "الرجل الحديث" أو مواطن الدولة الوطنية الجديدة، وهو نقاش كان حاميا أحيانا بين مختلف الأطراف. وقد تم التمييز بين الرجال تبعا لاختلاف طبقاتهم الاقتصادية الاجتماعية، أو انتماءاتهم الأيديولوجية، أو بين الأجيال القديمة والجديدة منهم، ولكن مصطلح "الرجل الجديد" لم ينل رواجا ولم يكن شرطا لنجاح الدولة الوطنية الجديدة. وباختصار، فلم يكن هناك مصطلح مناظر لمصطلح "المرأة الجديدة"، وهو غياب يطرح مسألة سياسات إطلاق الأسماء ودلالات صياغة كلمات جديدة في لحظة تاريخية ما ولمجموعة محددة من البشر. ومع ذلك فإن عدم صياغة هذا

---

(١) تجدر الإشارة إلى أن "الرجل الجديد" باعتباره بناء ثقافيا يتقاطع ويتداخل على عدة مستويات مع "الأفندي" أو طبقة "الأفندية" الجدد. وللأفندي جذور أعمق تاريخيا، كما تغيرت الإيحاءات المتصلة بالكلمة نفسها بمرور الزمن، وهو ما توضحه لوسي ريزوفا (Lucie Ryzova 2005).

(٢) في رواية نجيب محفوظ، **السكرية**، والصادرة عام ١٩٥٦، يعمل حفيد أحمد عبد الجواد في مجلة عنوانها **الإنسان الجديد** (نجيب محفوظ ١٩٥٧/١٩٨٤، ص١٠٤). ومرة أخرى لا يتم استخدام صفة "الجديد" للإشارة إلى "الرجل" وإنما إلى تلك الفئة العامة أي "الإنسان".

المصطلح في الخطابات الوطنية المبكرة لا يقدم بالضرورة تفسيرا لغيابه كمفهوم نقدي في البحث ودراسة الجندر في الشرق الوسط، وهي فجوة ناتجة جزئيا عن الرؤية النظرية المستخدمة في دراسة علاقات الجندر في بناء الدولة في السياقات ما بعد الكولونيالية، وهو ما تم تناوله في أجزاء سابقة من هذا الكتاب.

إن صور تمثيل "الرجل الجديد" في السردية الوطنية المصرية عن بناء الدولة والحداثة هو موضوع ما زال في حاجة إلى البحث. وكانت دراسة دينيز كانديوتي المبكرة في عام ١٩٩٤ التي حاولت فهم الدوافع التي جعلت "هؤلاء الرجال 'المستنيرين' المناصرين للنساء" (Deniz Kandiyoti 1994, 197) والذين ناصروا قضية النساء في تركيا ومصر وغيرهما من مناطق الشرق الأوسط، حيث رأت إمكانية تحليل تصوراتهم عن النساء باعتبارها صورا مناظرة لتصوراتهم عن أنفسهم. وقد قامت بدراسة بعض المؤسسات التي تم إنتاج الهويات الرجولية فيها وتأملت سرديات الرجال عن أنفسهم، لتصل إلى نتيجة مفادها أن "خلف واجهة الامتيازات الرجالية الدائمة تكمن التباسات دفينة قد تؤدي إلى ظهور خطاب نكوري دفاعي ورغبة أصيلة في المواجهة والتغيير" (ص٢١٢). وفي الواقع فإن تمثيلات "الرجل الجديد" كانت دوما كامنة وراء تمثيلات "المرأة الجديدة"[(١)]. وكان النقاش حول الرجل المثالي متزامنا مع النقاش حول المرأة المثالية، ومع أن تلك النقاشات ربما لم تحتل المساحة نفسها التي احتلها النقاش حول "قضية المرأة" على الساحة الثقافية، فإنها كانت مع ذلك ذات أهمية كبيرة وجاءت كاشفة عن التعقيدات الكامنة في سياسات الجندر.

وسأتناول بالدراسة في هذا الفصل السرديات الأدبية المنشورة خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين بأقلام كل من محمد حسين هيكل وإبراهيم عبد القادر المازني ومصطفى صادق الرافعي، وسأركز على تعاملهم مع إحدى الأفكار

(١) في دراستها للصحف التي كان يصدرها رجال ولكنها كانت مصنفة باعتبارها ضمن الصحافة النسائية، تساءلت ميريلين بوث أيضا عن "ما الذي تكشف عنه كتابات الرجال عن النساء والأنوثة بشأن هويات الرجال الجندرية" (Booth 2001b, 174).

الشائعة في السرديات الوطنية عن الصعوبات التي يلقاها رجال الطبقة الوسطى في العثور على شريكة حياة مصرية ملائمة. وأرى أن مأزق "الرجل الجديد" في الدولة الحديثة، وهو "بطل سرديات عصر النهضة" (هدى الصدة ٢٠٠٠)[١]. هو مأزق نشأ كنتيجة منطقية للخطاب الوطني الليبرالي عن "قضية المرأة" في مصر، فبينما كان ينادي بحقوق النساء وتعليمهن، كان يحمّل النساء عبء "تخلف" المجتمع المصري. فكان الرجال الإصلاحيون يتحسرون على عدم قدرتهم على التمتع بعلاقات زوجية مُرضية بسبب عدم التوافق بين الزوجين في مستويات التعليم والثقافة. كذلك كان يشار إلى الفصل بين الجنسين باعتباره معوقا آخر يحول دون إمكانية التطلع إلى علاقة زواج قائمة على الحب والتفاهم. وقد أدى فشل مسعى الرجال في العثور على شريكة حياة مساوية لهم في علاقة الزواج إلى انتشار الاحتفاء بالعزوبة وتبريرها من منطلق اضطرار الرجال إلى البقاء دون زواج بسبب "الوضع الأدنى" للنساء المصريات. أو من ناحية أخرى لجأ هؤلاء الرجال إلى الزواج بـــ"نساء أجنبيات" اللاتي كان ينظر إليهم باعتبارهن أكثر ملاءمة لهم[٢] وكان الجدل الدائر حول أزمة الزواج في بدايات القرن العشرين يسلط الضوء على مركزية الجندر بين الجنسين في تصور الأمة الجديدة حيث شغلت علاقات القوى بين الجنسين موقعا حيويا في عملية النقاش والتفاوض[٣]. وقد رأيت أن أتناول نصوصا بأقلام شخصيات بارزة من جيل عصر النهضة، وهم رجال تركوا بأشكال مختلفة بصمة واضحة في الجدل والنقاش الدائر.

---

(١) هناك صيغة مبكرة من الفكرة التي أطرحها في هذا الفصل عن بطل عصر النهضة منشورة عام ٢٠٠٠ في مقالة باللغة العربية.

(٢) كان الزواج بأجنبيات أو الزواج المختلط من الموضوعات التي يدور حولها جدل شديد في بدايات العصر الحديث. وكان في مصر يرتبط بالمقارنات بين النساء المصريات والنساء الغربيات، وهو نقطة أتطرق إليها عند تناولي قضية المرأة.

(٣) تستخدم حنان خلوصي الزواج "باعتباره منظورًا مركزيًا لدراسة الحركة الوطنية ضد الاستعمار" (Hanan Kholoussy 2010, 10).

إن رواية زينب (١٩١٤) من تأليف محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) تحتل مكانة خاصة في تاريخ الرواية العربية، لكونها سابقة لزمنها (عبد المحسن طه بدر ١٩٦٨، ص ١٦٩)، وإسهاما مبكرا في "الأدب القومي" (يوسف خليف ١٩٩٣). وهي رواية سيرة ذاتية (عبد المحسن طه بدر ١٩٦٨، ص٣٢٣)، حيث يمثل حامد، الشخصية الرئيسية، "نموذجًا لشباب عصره" (يحيى حقي ١٩٨٦، ص٤٨)، والأهم هو أنها تعتبر الرواية العربية الأولى. وقد صدرت عام ١٩١٤ باسم مستعار في البداية، وهو "فلاح مصري" إلى أن تمت إعادة نشرها في عام ١٩٢٩ بقلم محمد حسين هيكل. وفي مقدمته للطبعة الثالثة من الرواية يبرر هيكل استخدامه اسما مستعارا مسبقا على أساس خشيته من أن تتأثر سمعته كمحام شاب فتتوارى أمام هويته ككاتب روائي، في زمن لم يكن للكتابة الروائية ما نالته لاحقا من مكانة اجتماعية واحترام لائق (محمد حسين هيكل ١٩١٤/١٩٩٢، ص٢)[1] ثم واصل هيكل حياته العملية كأستاذ جامعي مرموق وعضو في البرلمان ومحرر لصحيفة **السياسة** في عام ١٩٢٢، و**السياسة الأسبوعية** في عام ١٩٢٦. ويتمتع هيكل بمكانة رفيعة في التاريخ الرسمي لدوره في بناء جسور بين الشرق والغرب، وفي حماية الفكر العلماني وحرية التعبير. كما كانت له مساهماته المعروفة في المعارك الثقافية التي قامت حول كتاب على عبد الرازق **الإسلام وأصول الحكم** الذي صدر في عام ١٩٢٥، وكتاب طه حسين **في الشعر الجاهلي** الذي صدر عام ١٩٢٦، حيث دافع عن حق الكاتبين في الاجتهاد (جابر عصفور ١٩٩٦).

هذا وقد كتب هيكل رواية **زينب** ما بين عامي ١٩١٠ و ١٩١١ في باريس ولندن وجنيف، بينما كان يدرس للدكتوراه في أوروبا. وكان دافعه للكتابة هو حنينه إلى وطنه خلال وجوده في أوروبا، بالإضافة إلى اكتشافه الأدب الفرنسي وإعجابه

---

(١) كل المقاطع مقتبسة من هذه الطبعة.

الكبير به (هيكل١٩١٤/١٩٩٢)، وهو حنين يفسر رؤيته الرومانسية للريف المصري والصورة المثالية لحياة الفلاح. إن إعجابه بالأدب الفرنسي باعتباره رمزًا للهوية الفرنسية والفخر الوطني يسلط الضوء على بعد مهم في مشروع هيكل الأدبي، وهو وعيه بالدور الحيوي الذي يلعبه الأدب الوطني في ترسيخ الهوية الوطنية، وبالتالي رغبته في المساهمة في تأسيس أدب وطني مصري يمثل الوطن الجديد. كما أن صلته بفرنسا تبرز رؤيته الحداثية للعالم حيث الغرب فيها هو مصدر للإلهام والمحاكاة بالنسبة لجيل نخبة عصر النهضة. ويلقى هيكل الضوء على الغرض من اختيار الاسم المستعار "فلاح مصري"، إذ كان القصد منه تأكيد إحساسه "بمكانته" لكونه مصريا وابن فلاح، بمثابة فعل تحدٍ وتأكيد على الفخر الوطني (ص٧-٨). ولكن هيكل لم يكن فلاحا بالمعني الدقيق للكلمة، وإنما ابن أحد ملاك الأراضي، كذلك لم يكن حامد، الشخصية التي تمثله في الرواية، والذي كان ينتمي كما هو واضح إلى أسرة غنية. ويرى بيير كاشيا أن "الفلاح" هنا كان يشير إلى من ينتمي إلى أصول مصرية وليس من أبناء الطبقة العليا ذات الأصول التركية (Pierre Cachia 1990, 113)، وهي نقطة مهمة تلقي بالضوء على دافع هيكل لتأكيد هويته باعتباره فلاحًا. وهوية "الفلاح" لا تقتصر على مواجهة إحساس التميز لدى الطبقة العليا ذات الأصول التركية بعلو الشأن مقارنة بالسكان المحليين - وإنما هي تعبير عن التحدي والتصدي لما يقوم به الاستعمار من إذلال للرجولة الخاضعة للاستعمار ممثلة في الفلاح باعتباره الممثل المحلي والأصيل لمصر. فيقوم هيكل برسم صورة رومانسية للفلاح وأسلوب حياته كجزء من مشروعه الأكبر الساعي لصياغة رجولة وطنية جديدة تتجاوز النماذج التقليدية للرجولة ولكنها تمتد بجذورها في مصر الأكثر 'نقاء' والأكثر 'أصالة'. وقد صدرت الرواية في طبعة جديدة في عام ١٩٢٩ فأثارت موجة جديدة من الترقب وردود الأفعال النقدية، وهو أمر نشّط الساحة الأدبية ومهد الطريق أمام ظهور المزيد من الروايات في ثلاثينيات القرن العشرين.

وتدور رواية زينب حول حامد، بطل عصر النهضة النموذجي، الممزق بين ثقافتين، وهو في إجازة من الدراسة بالخارج يقضيها في بيت والديه في الريف المصري. ونجده حانقا على العادات الاجتماعية التي لا تبيح له الدخول في علاقات غرامية، وخاصة بين رجال ونساء طبقته الاجتماعية، ويرجع ذلك إلى العزلة المفروضة على نساء الطبقة الوسطى في بيوتهن وتقييد تحركاتهن من قبل التقاليد. أما بالنسبة للفلاحات، فمع تمتعهن بقدر أكبر من حرية الحركة، من ثم زيادة فرص الاختلاط والتعامل مع الرجال، إلا أنه يجد الفجوة الطبقية كبيرة بما لا يتيح إمكانية تجاوزها. ويلتقي حامد في الرواية بامرأتين تنتمي كل منهما إلى إحدى هاتين الطبقتين، أولهما زينب، وهي فلاحة جميلة تقضي معه أوقاتا سعيدة تتجاوب مع قبلاته ومحاولاته الغزلية، ولكنها علاقة طريقها مسدود لا تؤدي إلى شيء. أما الفتاة الثانية، فهي عزيزة، ابنة عمه وحبيبة طفولته، ولكنها بعيدة المنال ولا يمكنها التواصل معه إلا عبر الخطابات، ثم ما تلبث أن تقطع علاقتها به وتخبره أن أسرتها قد تعهدت بتزويجها لشخص آخر. أما زينب فتتزوج زواجا خاليا من الحب، حيث تتزوج رجلا فقيرا هو إبراهيم. وينتهي الأمر بحامد وحيدا تعيسا مغتربا.

ويمكن إرجاع المأزق الذي يعاني منه حامد إلى عجزه عن عقد علاقة زواج قوامها الحب في إطار القيود الاجتماعية والثقافية المفروضة على رجال ونساء الطبقة الوسطى. ويعبر هيكل عن الصراع الداخلي الذي يعاني منه بطله قائلا:

ولكن أنّى يجد الشاب هذا المتاع في مصر؟ أنّى يحل له أن يجد السعادة؟ إنه لمسكين بائس. هو بين اثنين كلاهما شر: إما أن يبقى في ذلك الموت الذي تأتي به لا شك الحياة الموروثة قواعدها المطلوبة منه ومن كل المسنين، وإما أن يرتمي في أحضان الفضلات الفاسدة التي رميت بها هاته البلاد المسكينة من الغرب السعيد المجرم. (هيكل ١٨٩)

ويعبر حامد عن تمرده على قيود الشرق ولكنه يجد نفسه عاجزا عن تبني أساليب "الغرب ... المجرم"، ومع ذلك فإن هذا الغرب يبدو وكأنه يحمل مفاتيح السعادة التي يبحث عنها حامد، وهي سعادة مستمدة من الفرص التي تتيح قيام علاقات حب بين الرجال والنساء. ويرى حامد أن العادات والتقاليد المتوارثة والتي تعوق التفاعل بين الجنسين وتؤدي إلى عزل النساء وتقييد إمكانياتهن تشكل جميعها معوقات أمام علاقات الحب من ثم لا يمكنها أن تؤدي سوى إلى علاقات زواج خالية من الحب، فالزواج القائم على الحب والرفقة مستحيل في السياق المصري بسبب قواعد الفصل بين الجنسين التقليدية. ويفشل حامد في تحقيق السعادة مع عزيزة لا بسبب تزويجها لشخص آخر فحسب وإنما أيضا لأنه يشعر بوجود مسافة كبيرة بينهما إذ كان هو "محلق في الجو وهي مختبئة في كنّها" (ص٢٤٩). أما بالنسبة لزينب فإن الحاجز الطبقي بينهما لا يسمح لعلاقتهما أن تستمر، فهذا هو الوضع فيما يتعلق بزينب رغم انجذاب حامد الواضح إليها وكذلك على الرغم من محاولاته المستميتة لتبرير إمكانية استمرار هذه العلاقة. ويصل حامد إلى نتيجة مفادها أن المتهم الحقيقي المسؤول عن تعاسة الشباب من أمثاله هو المجتمع الذي يراقب أبناءه.

إن حكاية زينب توازي وترسخ مأزق حامد، فعلى خلاف عزيزة لا تخضع زينب لقيود الطبقة الوسطى التي تجبر النساء على العزلة وتحدّ من تعاملهن مع الرجال. إذ تتمتع زينب بحرية التجول في الحقول وفرصة الوقوع في حب إبراهيم، كما أنها أقل خضوعا للقيم الأخلاقية للطبقة الوسطى التي تدين العلاقات الجنسية قبل الزواج بل وتتقبل ممارسات حامد الغزلية بشكل تلقائي ودون إحساس بالذنب. ولكن زينب هي الأخرى ضحية العادات والتقاليد الصارمة، فيتم تزويجها دون رضاها بعدما ينجح والدها في تحقيق صفقة خاصة بمهرها مع أسرة العريس. فتشعر أنها سجينة علاقة زواج خالية من الحب، ولا تستطيع نسيان حبيبها، وما تلبث أن تموت وقد جعلها حالها البائس فريسة سهلة لمرض السلّ.

أما عزيزة، وهي الشخصية المقابلة لزينب في النص بانتمائها إلى الطبقة الوسطى، فمصيرها هي الأخرى التعاسة، بسبب العادات والتقاليد القاهرة. وبمقارنتها بزينب نجدها فتاة متعلمة وتتمتع ببعض امتيازات الحداثة، ولكنها على خلاف زينب تعيش حياة خلف الجدران تحرمها من أبسط درجات المتعة والبهجة، كالتجول وحدها في الريف، وهو وضع يؤثر بالسلب على حياتها الجسدية والنفسية. ويتم التعبير عن صوتها في الرواية من خلال الرسائل المتبادلة بينها وبين حامد في نهاية الرواية حيث تعبر عن يأسها وتعاستها كلما تذكرت اللحظة التي وصلت فيها إلى سن البلوغ وفرضت عليها العزلة خلف الجدران:

> هل تظن أخي حامد أنا معشر البنات سعيدات في ذلك السجن العتيق؟ إنكم تحسبوننا دائمًا راضيات، ولكن الله يعلم علقم ذلك الوجود المر... أي فتاة لا تذكر اليوم الأخير من أيام حريتها ... وتلك الساعة الأخيرة من حياتي الحرة الشريفة وأنا أودع أبناء عمي هنا في القرية لأرجع إلى المدينة وأجد قماش حبرتي جاهزًا ينتظرني في البيت! ذلك الثوب الأسود ثوب الحزن والأسى. (ص١٩٢)

إن العزلة المفروضة على عزيزة تقضي على فرصها في السعادة إذ تصبح عاجزة عن مبادلة حامد الحب، فتستسلم لقدرها وترضى بزواج تقليدي خالٍ من الحب، وتطالب حامد بأن يسامحها.

إن حامد كما يراه هيكل يمثل نوعا مختلفا من الرجال، هو "الرجل الجديد" مواطن العالم الحديث. وهو منفصل عن مجتمعه إذ يتمرد على العادات والتقاليد بما يؤدي إلى إحساسه بالاغتراب والتعاسة. فهو يعيش في عالم العقل والحرية ولا يخضع طوال الوقت لما تفرضه الأعراف الاجتماعية، ويسمو عادة بعقله على معتقداته التقليدية حيث "راح يفكر حرًا مطلقًا ضاحكًا من الأشياء التي تعوقه" (ص٢٥٧). ومع ذلك فهو يحمل آثار النظام الاجتماعي الظالم، ونراه يعبر عن غضبه وإحباطه في رسالة موجهة إلى أسرته يحاول فيها أن يشرح لهم أسباب

تعاسته. ونجد أن محور رسالته ومأزقه هو يقينه بأن "حياة لا حبَ فيها حياة باهتة لا قيمة لها" (ص٢٤٩)، وأن التقاليد والقيم البائدة تبدد مسعاه بحثا عن الحب. ولكن تمرده غير مؤثر ولا جدوى منه إذ لا يبذل جهدا لتغيير الوضع القائم (على الراعي ١٩٦٤، ص٣٤)، فهو ينتقد عزل النساء ولكنه يبدو متقبلا لكل القيود الأخلاقية عند الطبقة الوسطى والتي ترسخ هذه العزلة، كذلك ينتقد استغلال الفلاح من قبل الأعيان والاستعمار ولكنه مع ذلك يقبل بمزايا طبقته الاجتماعية دون طرح تساؤلات حول مدى شرعيتها أو أخلاقيتها. ونتيجة لذلك نراه يقع في وضع بائس، فهو يبغض النظام الاجتماعي الذي يمنحه امتيازات تبعا لانتمائه الجنسي والطبقي مع تقييد فرصه في السعادة، ولكنه في ذات الوقت ليس راغبا أو مستعدا بعد للتنازل عن تلك الامتيازات وتغيير المبادئ المؤسسة للنظام الاجتماعي القائم على التمييز.

ويكرر هيكل استخدام صفة "مسكين" في وصف حامد على مدار الرواية، وهي كلمة يستخدمها كذلك كنية لأحد أصدقاء حامد الذي نراه على وشك الزواج، فصديقه من وجهة نظره شاب "مسكين" لأنه لن يجد أبدا السعادة التي يبحث عنها في الزواج. ومن جانب آخر، هنالك رؤية أخرى للزواج يعبر عنها علي أفندي، إذ يختلف مع حامد في رغبته الزواج على أساس الحب ويصرّ على أن صديقه إنما يمشي وراء سراب: "صوّرا كما تشاءان الزوجة التي يريد كل منكما! اجعلاها مثال الكمال والجمال ... هي ستكون امرأة كالأخريات" (ص١٣١)، ويضيف قائلا إن الرجال يتزوجون كل يوم في الريف لا لينالوا السعادة وإنما ليجدوا زوجات يساعدنهم في حمل أعباء الحياة، وهو أمر ينطبق على الرجال من كل الطبقات (ص١٣١). ويبدو سعي حامد بحثا عن الحب غير قابل للتحقيق في سياق تقليدي، ولكنه يظل مع ذلك رغبة وهدفا يتطلع إليه.

إبراهيم المازني

ألف إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩-١٩٤٩)[١]. رواية إبراهيم الكاتب التي صدرت عام ١٩٣١، ويحكي فيها كيف قرر القيام بهذا المشروع مشيرا إلى أن الأمر جاء محض مصادفة. فكان المازني قد التقى بامرأة نمساوية حكت له قصة حياتها المليئة بالمشاكل، فقرر أن يبادلها القصّ بأن يحكي حكاية عن حياته المزعومة. ويتفق النقاد ومؤرخو الأدب أن الرواية تحمل سمات السير الذاتية[٢] فالشخصية الرئيسية في الرواية هو نفسه بطل عصر النهضة الممزق بين ثقافتين ويعاني بسبب ذلك، إنه إبراهيم الذي ينطلق بحثا عن معنى لحياته الذي يأمل أن يجده في علاقة حب رومانسية. إبراهيم كاتب موهوب منغمس تماما في الأسئلة الكبرى حول الوجود، ولكنه عاجز تماما عن أن يحيا حياة منتجة وناجحة. ويقدمه المازني في صورة رجل مؤمن بقوة العقل، يتسم بالكبرياء دون غرور ويقدم "صورة لنفسه ليطّلع على كل ما فيها"، بالغ الخجل والحذر في تعامله مع النساء (المازني ١٩٣١، ص٢٤). وحين يعرض المازني آراء إبراهيم في النساء يتحدث قائلا :

إنه لم يكن احترامه لهن كبيرًا وإن كان على ذلك لا يحتقرهن. وعنده أن المرأة أداة لبقاء النوع، وإن جمالها ليس إلا شراكًا تنصبه الحياة ويحسن كثيراً أن يتجنبه، وإن الرجل أجمل من المرأة على العموم، لأن جمال الرجل الجميل لا يستمد أكثر فتنته – كجمال المرأة – من الغريزة النوعية. وكان سلوكه إزاء المرأة مظهرًا لرأيه فيها – ونعني أنه كان يعدها مخلوقًا جديرًا بالعطف والمداعبة في غير ضعف ودون أن يمنع ذلك أن تحكمها دائماً وتلزمها طاعتك. (ص٢٤)

---

(١) تاريخ ميلاده ليس مؤكدا، انظر/ي: أحمد السيد عوضين ١٩٩٨.

(٢) أكد محمد مندور أن المازني كتب بشكل عام عن كل تفصيلة صغيرة في حياته (محمد مندور ١٩٥٤، ص٢٢). كما تذكر نعمات أحمد فؤاد أن ابن المازني أكد أن أسرته تعرفت على بعض أحداث الرواية كما كان بعضهم على معرفة ببعض شخصيات الرواية (نعمات أحمد فؤاد ١٩٧٨).

وفي مشهد آخر يتأمل إبراهيم الاختلاف بين تصرفات الرجال والنساء عند اضطرارهم للمرور عبر باب ما زال مبللا بالطلاء، فقام معظم الرجال بدفع الباب بأقدامهم وتجنبوا ملامسته لقدرتهم على تقدير المخاطر والتصرف بذكاء.

أما النساء فكن أكثر اختلافا: جاءت أولاهن ... في ثوبها الأسود الذي يكنس الأرض وراءها وذراعاها مثنيتان إلى صدرها وعموديتان عليه، وكفاها مفتوحتان كأنما تريد لتتقي بهما شيئاً، فلما بلغت الباب دفعته براحتيها ودخلت، وكأنما أحست أن شيئًا قد لصق بهما فنظرت إليهما ... كأنها لم تدر ماذا تصنع ... ومضت إلى أقرب رجل أخذته عينها لتستشيره على الأرجح ... جاءت أخرى ... بلغت الباب منحته جنبها ودفعته بكتفها، ودخلت مطمئنة غافلة عن الخطوط وأنصاف الدوائر التي ارتسمت على ذراعها مما يلي الكتف. (ص٤١)

ويمر إبراهيم بثلاث علاقات حب في الرواية: الأولى ابنة خالته شوشو، وهي خريجة مدرسة فرنسية ومقيدة بالتقاليد البائدة، والثانية ماري الممرضة السورية التي يحبها ولكنه يعتبرها أدنى منه في المرتبة الاجتماعية، والثالثة ليلى، وهي فتاة متحررة تقدم مثالا للمرأة الغربية. وتتسم مشاعر إبراهيم تجاه النساء الثلاث بالارتباك والالتباس، إذ يقول: "أذكر (ماري) أحس سطوة القوة ... وأتصور شوشو فأحس وقار التجربة ... وأكون مع ليلى فأراني كأني أتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب" (ص٢٢٦). وبالنسبة لليلي يضيف أنها "ما عرفتها قط تحرك ذلك الجانب الشرقي من نفسي. وإنما كانت دائمًا في نظري رمزًا لذلك الظرف والرقة الشيطانية – وغير ذلك مما يزيد الصقل الغربي" (ص٢٩٤). وحين يقارن بين الزواج الغربي والمصري، فإنه يرى أن الزواج المصري في معظمه لا يقــوم على الحب، بينما في الغــرب يسعى عدد من الرجال إلى الفوز بحب امرأة واحدة:

ينتهي الأمر بإيثار أحدهم بعد أن تتخل عواطفها وخوالجها ... وقد تخطئ في الغربلة ... ولكنها تجوز الامتحان على كل حال، وكان حبها لا شك في أنه لشخص معين، أما أختها المصرية فقلما تتاح لها فرصة هذا الامتحان. (ص٣٠٣)

وفي عام ١٩٤٣ ألف المازني رواية أخرى عنوانها **إبراهيم الثاني**، يتتبع فيها حياة بطل روايته السابق إبراهيم الكاتب، حيث نراه في الرواية الثانية أكبر سنا ومتزوجا من تحية وهي امرأة يحبها وتفهمه. ولكنه مع ذلك ما زال يبحث عن شيء ناقص وعلاقة حب رومانسية، فيدخل في علاقتين، إحداهما مع عايدة التي تموت في سن مبكرة والثانية مع ميمي التي يشجعها لاحقا على الزواج من صادق، أحد أقربائها الواقع في غرامها. وبطل الرواية هنا أكبر سنا وبالتالي قادر على تأمل حياته السابقة، ولكن كما أشار أحد النقاد نجد أنفسنا أمام التجربة نفسها بل الرواية نفسها (محمد البردي ٢٠٠١، ص١١٦).

وفي مقدمته لرواية **إبراهيم الكاتب**، يتطرق المازني إلى مسألة ما إذا كان لوضع النساء في المجتمع أثر سلبي على الكتابة الإبداعية. فقد كان للنقاش الدائر حول قضية المرأة في بدايات القرن العشرين تداعياته على الساحة الأدبية، إذ أخذ الكتّاب يناقشون ما إذا كانت القيود المفروضة على وضع النساء في المجتمع تؤثر سلبا على مسار الإبداع الأدبي نفسه. ورأى العديدون منهم، ومن بينهم هيكل، أن عزل النساء كان عائقا كبيرا أمام تطور الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا، إذ أعاق تتبع العلاقات بين الرجال والنساء، وهي من الأفكار الرئيسية في الرواية الحديثة. ويتناول المازني هذه النقطة بشكل مباشر في مقدمة إبراهيم الكاتب ويعرب عن اختلافه مع أصحاب الرأي القائل إن "الحياة المصرية لا تعين على نشوء الرواية المصرية وترقيها ... إن الحجاب لا يزال – إلى حد ما – مضروباً على المرأة المصرية، عقبة في سبيل التأليف الروائي" (المازني ١٩٣١، ص٩-١٠)، ففي رأيه فكرة الحب ليست شرطا لكتابة عمل روائي، ويتساءل قائلا: "أليس للناس في هذه الدنيا من عمل غير الحب، أو مسعى غير فوز امرأة برجل أو رجل بامرأة؟ إن

هذا القصر هستيريًا لا أكثر أو أقل" (ص١٠). إن موقف المازني يبدو مخالفا للفكرة القائلة بأن وضع النساء المليء بالقيود لا يثير على السعادة الزوجية فحسب بل على العملية الإبداعية أيضا، ومع ذلك فإن هذه الفكرة في حد ذاتها لا ترد في رواياته والتي تدور كلها عن الحب أو البحث عن الحب وسط القيود الاجتماعية المفروضة على التعاملات بين الرجال والنساء.

كذلك وفي ضوء اتفاق النقاد على جانب السيرة الذاتية في رواياته، وتحديدا في **إبراهيم الكاتب**، نجد المازني نفسه يبذل جهدا لخلق مسافة بينه وبين الشخصية الرئيسية في رواياته. وهو يعترف بوجود أوجه شبه بينهما في الهيئة العامة، فكلاهما قصير القامة وضعيف البنية. هذا ويؤكد المازني على ميل بطل روايته إلى عالم الفكر والتأمل الفلسفي والذوق الرفيع، فتكمن قوته في عينيه لا جسده. ومن الواضح أن كل تلك السمات مشتركة بين المؤلف والشخصية، ولكن المازني يضيف قائلا إنه لا يشعر بالاحترام تجاه بطل روايته، أي لا يعتبره رجلا بمعنى الكلمة، وموقفه هذا من رجولة بطل روايته هو موقف يمكن فهمه أفضل في ضوء الجدل الشديد الذي كان دائرا بشأن معنى الرجولة الحديثة في علاقتها ببناء الدولة في الخطابات الوطنية. فآراء المازني تكشف عن الطبيعة الخلافية التي اتسمت بها التمثيلات الليبرالية للرجولة الوطنية، حتى في أوساط الكتاب الليبراليين أنفسهم، كما أنها مؤشر على كيفية تطور النقاش حوله وتزايد الاستقطاب حوله في ثلاثينيات القرن العشرين. إن روايته وآراءه التي عبر عنها في المقدمة تمثل مداخلة مهمة في النقاش الدائر حول الرجل الجديد الذي سيقود الأمة إلى التقدم والازدهار. عن هذا الرجل الجديد، كما سبق وأن أوضحت، هو رجل يمتنع عن الزواج لأنه غير قادر على الدخول في علاقة ترضيه مع امرأة مصرية بسبب قيود التقاليد والفصل بين الجنسين. إن الرجل الجديد هو حامد وهو إبراهيم. هو الشاب الذي وصفه أحمد لطفي السيد في كتاباته والزوج في أعمال قاسم أمين، وهو الرجل الحديث الذي انتقدته ملك حفني ناصف في مقالاتها. إن كل هؤلاء الكتاب والكاتبات كانوا يعيدون تعريف الرجولة ويحددون آفاقا جديدة للرجل الجديد في

الوطن. أما الكاتب الأخير الذي اخترت أن أتناوله هنا يحمل النقاش إلى مستوى جديد إذ يسلط الضوء على خطورة الموضوع وتبعاته الجسام.

مصطفى صادق الرافعي

يتم تصنيف مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧) باعتباره شخصا تقليديا ومحافظا، وجاءت شهرته كرجل محافظ متشدد نتاج معركته الشهيرة مع طه حسين بشأن كتابه **في الشعر الجاهلي**، وردّ الرافعي عليه في كتابه **تحت راية القرآن**، وهي المعركة التي جعلته هدفا لهجوم عدد من ممثلي الفكر الليبرالي مثل عباس محمود العقاد وغيره. كذلك كان الرافعي يشغل مكانه في معسكر المحافظين في المعارك الثقافية التي نشبت بين المحافظين والمجددين[١] وقد تفاوتت حدة تلك المعارك ما بين خلافات حول مظاهر التجديد الأدبي، والعلاقة بين اللهجات العامية واللغة العربية الفصحى، والتغييرات المطلوبة وغير المرغوب فيها في الأساليب اللغوية والأنواع الأدبية، انتهاء بوجهات النظر المختلفة التي تعكس القوى السياسية الاجتماعية في المجتمع. ويرى صبري حافظ أن الرافعي "كان يكتب في الأساس بغرض تعليم وإبهـــار قرائه" ولكن سرديته "تكشف عن آراء مبتذلة ورجعية" (Hafez 1993, 146-147)[٢] فقد كان في كتاباته ناقدا لاذعا لأسلوب حياة المرأة الأوروبية وقيمها، مستنكرا ما اعتباره تساهلا وانحلالا أخلاقيا في الغرب، مطالبا بحماية السمو الأخلاقي للأسرة الإسلامية والمرأة المسلمة والحفاظ عليها. وكان يكرر إشاراته إلى المآسي والمصائب التي تصيب الأمة من جرّاء زواج الرجال المصريين بالنساء الأوروبيات. ففي قصصه القصيرة التي كتبها خلال السنوات القليلة قبل وفاته، والمنشورة في مجلة الرسالة، سعى الرافعي إلى تحديد عوامل

---

(١) للمزيد عن المعارك الثقافية في النصف الأول من القرن العشرين في مصر، انظر/ي: أنور الجندي ١٩٦٦.

(٢) انظر/ي أيضا نقد نعمات أحمد فؤاد لمصطفى صادق الرافعي (نعمات أحمد فؤاد ١٩٥٣).

الرجولة والأنوثة في الأمة الحديثة[1]. ويمكن قراءة قصصه القصيرة باعتبارها سرديات مضادة تتصدى للبنى الوطنية للهويات الجندرية الواردة في كتابات هيكل والمازني.

ومن المهم التوقف أمام مجلة الرسالة (١٩٣٣-١٩٥٣)، وهي المنبر الذي نشر من خلاله الرافعي قصصه القصيرة. فقد كان يملكها ويحررها أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨)، وهو مثقف بارز وكاتب صحفي وقاصّ ومترجم ومحرر المجلة الأدبية الرواية. وقد درس في جامعة الأزهر ثم سافر إلى فرنسا حيث تعرف على الثقافة والأدب الفرنسي، وكان مؤمنا ببناء الجسور بين الشرق والغرب وكرّس حياته لإحياء التراث الثقافي الإسلامي وإتاحته للقارئ الحديث. وعنوان المجلة، الرسالة، يوحي برسالة الله التي أرسلها إلينا عن طريق رسوله محمد (ص). وقد نجحت المجلة في أن تتحول إلى منبر حيوي للنقاش حول قضايا الساعة الثقافية والاجتماعية والسياسية حول مستقبل الأمة الجديدة، شكلا ومضمونا، فشجعت التجريب في الأشكال الأدبية والمدارس الفكرية، كما ساهمت في إحياء ونشر بعض الأفكار الإسلامية من خلال أدب "الإسلاميات"، وإتاحة بعض المخطوطات والنصوص من التراث الإسلامي. وقد كانت الرسالة مجلة مثيرة للجدل وللآراء المتصارعة، إذ كانت تضم بين كتابها ممثلين عن اليسار واليمين، الإسلاميين والعلمانيين. وكانت توصف بأنها "كانت جامعة حرة" لعبت دورا جوهريا في تثقيف أجيال من المصريين والعرب (علي شلش ١٩٨٨، ص١٤٧)، ومن ناحية أخرى فإن الاتجاه العام الذي اتبعته تم وصفه باعتباره "تراجعا" (Safran 1961, 165-180) عن مكتسبات الفكر الليبرالي التي نادى بها الجيل الأول من الإصلاحيين. وقد أتاحت الرسالة، بشكل ما أو بآخر، مساحة ملائمة للتعبير عن آراء متعارضة حول الرجولة والأمة الحديثة.

---

(١) جدير بالذكر هنا أنه طبقا لمحمد سيد العريان، الذي كتب عن حياة الرافعي، فإن الرافعي كان يعتبر القصة القصيرة بمنزلة مقالة يعبر فيها عن آرائه: (محمد سيد العريان ١٩٣٩، ص٢٠٦).

وقد تصدى الرافعي تحديدا لتمثيلات الرجل الجديد باعتباره شخصًا غير قادر على العثور عن شريكة حياة مناسبة بسبب القيود الاجتماعية المفروضة على العلاقات بين الجنسين، وهي صور شجعت الاحتفاء بالعزوبة والعزوف عن الزواج، وهو وضع كان يراه الرافعي معيقا لتقدم الأمة وخروجا على تعاليم الإسلام بشأن كون 'الزواج نصف الدين'. فنجد الرافعي يسخر ويقلل من قيمة من يصفهم بالنخبة المتفرنجة ويشكك في رجولتهم. فالزواج في رأيه حجر أساس الرجولة ومبدأ أساسي في الانتماء الوطني، فالرجل العازف عن الزواج كالجندي الهارب من الجندية، فكلاهما متهرب من مسؤوليته وواجبه تجاه الوطن. ولا يمكن تحقيق الرجولة إلا بالزواج وبتولي مسؤولية الأسرة. ويهاجم الرافعي أبناء النخبة المتعلمة لأنهم يقلدون طرائق الغرب وأسلوب حياته، وسعيهم بحثا عن الحب أو رغبتهم في قيام علاقة حب مع زوجات المستقبل يراها الرافعي مؤشرا على التغلغل الغربي في المجتمع المصري وتشويها للقيم الثقافية الأصيلة، فيكتب قائلا: "إن أوروبا تَستعمر بالمذاهب العلميةِ كما تستعمر بالوسائلِ الحربية، وتَسوقُ الأسطول والجيش، والكتابَ والأستاذ، واللذَة والاستمتاع، والمرأةَ والحُبَ" (الرافعي، "استنوق الجمل" ١٩٣٤ج، ص١٥٦٣). فهو يرى أن الزواج يختلف اختلافا جليّا عن الحب أو البحث عن الحب، فالزواج هو واجب وطني وشرط للرجولة الحقيقية، أما الحب فهو دليل تغلغل التأثير الغربي الفاسد، بل ويذهب إلى اتهام العازفين عن الزواج بالخنوثة، فهم يشغلون ذلك الحيز العصيب ما بين بين، ليس بالرجل ولا بالمرأة، ليس بالغربي ولا بالمصري. ويحذر العازفين عن الزواج بجسامة فشلهم، قائلا: "ويحك ألا يكونُ الرجالُ قد أقبلوا وتراجَعتَ، وتجلَدوا وتوجَعت ... واسترجلوا وتأنَثت" (الرافعي، "أرملة الحكومة" ١٩٣٤أ، ص١٦٤٤). وهو يقارن هازئا الرجال بالجمال: "إنَ الجملَ إذا أستنوق تخنثَ ولانَ وخضع، ولكنه يحمل، وهؤلاءِ إذا أستنوقوا تخنَثوا ولانوا وخضعوا وأبوا أن يحملوا" (الرافعي، ١٩٣٤ج، ص١٥٦٤).

ويحدد الرافعي سببين لتدهور أحوال الأمة، أولهما ضعف التعليم الديني، والثاني كما يوضحه هو "تخنث الطباعِ واسترسالها إلى الدَعةِ والراحة، وفرارُها من حملِ التَبعة (المسؤولية)" (١٩٣٤ج، ص١٥٦٥)، ويقترح على الحكومة أن تطرد من العمل كل شاب في سن الزواج غير متزوج، وحتى يحين ذلك الأمر يطالب الشعب بمعاقبة هؤلاء الشباب ومناداة الواحد منهم بمسمى "أرملة الحكومة"، بمعنى أن حالتهم الاجتماعية كعزّاب ستؤدي بالضرورة إلى القضاء على الحكومة. وهكذا يخترع الرافعي عبارة "أرملة الحكومة" لوصف العازب، ثم يوضح في هامش المقالة أنه قد أضاف "التاء المربوطة" في نهاية كلمة الأرمل لا باعتبارها تاء التأنيث وإنما هي تاء جديدة في اللغة العربية وظيفتها السخرية واسمها "تاء الهزؤ"، ثم يواصل حديثه قائلا إنه إذا وافق كل المتزوجين من الرجال والنساء على مناداة أي عازب بمسمى "أرملة الحكومة" فستصبح بمثابة "غلطة في ألفاظ اللغة" (١٩٣٤أ، ص١٦٤٣) التي ستساعد على تخلص الأمة من تلك الظاهرة غير الأخلاقية الفاسدة.

وهكذا حدد الرافعي الخط الفاصل بين الحب والزواج، باعتبار الزواج واجبا وطنيا ومسؤولية تليق بالرجولة، فالرجل المثالي كما يراه قادر على مقاومة غواية الحب. أما الحب في كتابات الرافعي فهو مفهوم بالغ التعقيد، ونجد في كثير من كتاباته النثرية والشعرية محاولات لصياغة تعريفات للحب، الحب العلماني والحب الروحاني وخيبات الحب وآلام الحب. ففي مقدمة كتابه **أوراق الورد رسائلها ورسائله** (١٩٣١)، والذي يتناول فلسفة الحب والجمال، يشير الرافعي إلى وجود تراث عربي غني حول فلسفة الحب ويزعم أن كتابه يقدم إسهاما مهما في هذا المجال. ومع ذلك نجده يصور الحب بين الرجل والمرأة، وهي التيمة المفضلة في الروايات والقصص القصيرة الحديثة (أي الحب الرومانسي القائم على الإعجاب والتفاهم وتلاقي روحين)، باعتباره مصدر الغواية والتي يربطها دوما بالوجود المدمر للأفكار الغربية في المجتمع المصري، فالرجال الباحثون عن الحب يقومون بوعي منهم أو دون وعي بترويج الرؤية الغربية التي تتعارض مع المصالح

الوطنية. وهكذا مرة أخرى نجد في خلفية هذا الموقف فكرة بحث بطل عصر النهضة المحبَط عن الحب، هذا البطل الذي يتحسر على الفصل بين الجنسين في المجتمع المصري ويعتبّره عائقا أساسيا في طريق سعيه إلى السعادة.

وبعدما ميز بين الحب والزواج، جاعلا من الزواج التعبير الأسمى عن الرجولة الوطنية الملتزمة، يقوم الرافعي بتحديد التوجه الوطني الفاضل للتصدي لمغريات الحب. ففي قصة قصيرة بعنوان "القلب المسكين" يحكي عن أحد أصدقائه الذي يقع في غرام مطربة جميلة، ليست مثيرة فحسب وإنما هي متاحة بل وراضية. ولكن الصديق، وهو رجل حقّ يتعامل مع هذه التجربة باعتبارها اختبارا عليه أن يمر به في سبيل بلوغ الفضيلة ونقاء الروح. فالرجولة هنا مرادفة للفضيلة مع قوة العقل والروح لمقاومة الغواية. ويتعهد الصديق هنا بالعفاف تجاه تلك المرأة، ويمتنع عن الانغماس في ملذات الدنيا التي يقدمها له الحب، ذلك الحب الذي يعادل المنظور الغربي عند الرافعي.

أما حجر الأساس الثالث للرجولة عند الرافعي فهو السيادة على النساء والتحكم في حياتهن، وفي سبيل التصدي للانبهار الليبرالي بنموذج المرأة الأوربية المتعلمة والمتحررة، يصرّ الرافعي على انحلال المرأة المتفرنجة وعلى تدين المرأة المصرية. وفي سعيه إلى التفرقة التامة والواضحة بين المرأة المصرية والمرأة الأوروبية نجده يدين النساء المصريات المتعلمات القادرات على التعبير عن آرائهن بقوة بما يجعلهن ينافسن الرجال ويعاملنهم على قدم المساواة. فإذا كان تعليم النساء سيؤدي إلى خروجهن من سلطة الرجال، فليس التعليم فكرة صالحة. فكيان المرأة المثالية مرادف للفضيلة، والأمومة تجسيد للفضيلة. ففي قصة عنوانها "الطائشة" (١٩٣٥)، يصف الرافعي المرأة المتعلمة الحرة بوصفها كارثة. وفي قصة أخرى، وعلى المنوال نفسه، يؤكد أن سهولة دخول المرأة المجال العام تؤدي إلى خرق قواعد الطبيعة ('زوجة إمام' ١٩٣٥، ص٢٨٢). فتعليم المرأة قد يكون فضيلة ما دام خاضعا لتوجيه وتحكم أقربائها الرجال. من ثم فإن الخلاصة المنطقية

لآرائه حول المرأة المثالية يمكن إيجازها في أن الدين والطبيعة تحتم خضوع المرأة التام لزوجها، حتى لو لم يكن زوجها فاضلا.

ويحكي لنا في قصته "في اللهب ولا تحترق" (١٩٣٤ب) حكاية راقصة تتوجه إلى بيتها وتصلي بعد انتهاء فقرتها في الملهى الليلي. ويستهل الرافعي قصته بطرح السؤال الآتي: "أفي الممكن هذا؟" ثم يكشف عن دهشته لتزامن عنصرين يبدوان من وجهة نظره غير متوافقين، فقد كان الرقص موضع انتقاد من معارضي التأثير الغربي، ومنهم الرافعي، باعتبار الرقص رمزا لأسلوب الحياة الغربية الذي يهدد القيم المصرية ويدعو إلى الانحلال الأخلاقي. فالنساء اللاتي يراقصن الرجال في الحفلات أو يرقصن في الملاهي الليلية، مثل بطلة هذه القصة، كن متهمات بالتخلي عن تقاليدهن وتراثهن الثقافي. ولذا فإن هذه الراقصة، التي ينظر إليها بشكل عام بوصفها قد انتهكت أحد متطلبات الهوية والثقافة الإسلامية، نجدها هنا وقد تم تسليط الضوء على جانب آخر من شخصيتها، باعتبارها مسلمة مخلصة لدينها ملتزمة بأحد أركان الإسلام. وهو ما يدعو الرافعي إلى طرح سؤاله: هل هذا في الإمكان؟

إن الراوي في هذه القصة بلا شك مندهش من تلك المرأة، فيستخدم لغة تكشف عن انبهاره وإعجابه بتلك الفتاة، سواء في رقصها أو صلاتها:

> هي حسناء فاتنة، لو سطع نور القمر من شيء في الأرض لسطع من وجهها. وما تراها في يوم إلا ظهرت لكَ أحسن مما كانَت، حتى لتظن أن الشمس تزيد وجهَها في كل نهار شُعاعة ساحرة، وأن كل فجر يترك في الصبح بريقاً ونضرة من قطرات النَدى ... ولمَا رأيتُها شَهِدَ قلبي لها بأن على وجهها مع نورِ الجمالِ نورَ الوضوء. (الرافعي ١٩٣٤ب، ١٢٨٣)

ويواصل تتبعه لهذا اللغز مؤكدا أن كل النساء يولدن بغريزة دينية يصفها بأنها "الياقوتة" والتي إما تتمسك بها أو تتخلى عنها. وفي هذه الحالة نجحت الراقصة في الحفاظ على "الياقوتة" رغم عملها الانحلالي. ويتيح الرافعي الفرصة

للمرأة كي تحكي كيف أصبحت راقصة، فنعرف أن المسألة كانت مسألة ضرورة لا اختيار حيث إن البدائل المتاحة لها كانت إما العمل خادمة في البيوت أو بائعة في السوق. وهي تبين لنا أن عملها كراقصة يمنحها قدرا أكبر من التحكم في حياتها، ثم نجدها تعكس السؤال الذي طرحه الكاتب بشأن عدم الاتساق بين الفضيلة والرقص، فتقول:

> وكم من امرأة متحجبة وهي عارية الروح، وكم من سافرة ورحها متحجبة، إن كنت لا تعلم هذا فاعلمه، وليس السؤال ما سألت، بل يجب أن يكون وضعه هكذا: هل ما ترى هو في ثيابي فقط، أو هو في ثيابي ونفسي؟ ها أنت ذا تغلغل نظرتك في عيني إلى المعاني البعيدة، فهل ترى عيني راقصة؟ قلت: لا والله، ما أرى عيني راقصة، ولكن عيني مجاهد في سبيل الله ...! فاستضحكت وقالت: بل قل: عيني مجاهد يهزم كل يوم شيطانًا أو شياطين. (الرافعي ١٩٣٤ب، ١٢٨٤-١٢٨٥)

وتتحدى الراقصة هنا إحدى الملامح السائدة والمحددة للهوية، أي الحجاب. فقد قام حماة الحجاب بتقديم أنفسهم بوصفهم المحافظين على التراث الثقافي العربي والإسلامي، بينما رأى منتقدو الحجاب أن عزل النساء هو السبب الأساسي لتخلف المجتمعات العربية. وقد ثارت مناقشات حامية بين فئتين هما "المحجّبون" و"السفوريون"، بينما يقوم السؤال الذي طرحته الراقصة هنا بتقويض المعادلة السائدة بين هذين الطرفين، إذ يطرح رؤية تتجاوز رمزية الأشياء ويدعو إلى إعادة النظر في التقسيمات إلى ثنائيات صارمة والتحيزات السياسية والثقافية. وهكذا يختم الرافعي حديثه قائلا:

> تختنق بالرقص وتنتعش بالصلاة، وفي كل يوم تختنقُ وتنتعش.
>
> ولكني لا أزال أقول:
>
> أفي الممكن هذا؟

أفي المترادف شَرعًا: رقَصتَ وصلَّت ...؟ (١٩٣٤ب، ١٢٨٥)

وتنتهي القصة بالسؤال المحيّر نفسه. ومن الجدير بالذكر أن الراوي لا يدين الراقصة وإنما يقدمها في صورة مثيرة للتعاطف مؤكدا على سمات شخصياتها الرفيعة على مدار القصة. كما يمنحها فرصة تبرير موقفها ويتقبل تفسيرها وآراءها، فحين تطلب من الراوي تأمل روحها يرى هو فيها صورة إيجابية لامرأة مكافحة لا عاهرة. وبالتالي يمكن قراءة تكرار السؤال في نهاية القصة باعتباره دعوة موجهة إلى القراء لإعادة التفكير في بعض أشكال التحامل والأحكام المجحفة.

أما النقطة الثانية الملتبسة في أعمال الرافعي السردية فتكشف عن نفسها في خاتمة سلسلة قصصه **القلب المسكين** (١٩٣٦)، والتي تدور عن رجل متزوج يقع في غرام راقصة ولكنه يقطع على نفسه عهدا بمقاومة الغواية، إذ يحلم راوي القصة بأن قلبه يخضع للمحاكمة على خطيئة الحب التي اقترفها، فيختار الراقصة لتقوم بدور هيئة الدفاع عنه في المحكمة. وتقدم القصة رؤيتين متعارضتين ممثلتين من قبل النيابة والدفاع، وهما طرفان ينخرطان في حوار ذكي طريف تنجح فيه المحامية/الراقصة في التغلب على آراء النيابة مستعينة بسرعة البديهة وتفوقها الفكري وكيد النسا. بل ونجدها تدافع عن مهنة الراقصة من خلال تصوير الراقصة باعتبارها امرأة تكسب رزقها بطريقة هي من البدائل القليلة المتاحة للنساء في المجتمع الأبوي، فتدمع عينا القاضي من سماع قصتها. ومع أن ممثل النيابة يستنكر أقوال المحامية/الراقصة، مستندا في ذلك إلى الموقف المحافظ الذي نجده في أعمال الرافعي الأخرى، فإن الصورة التي يقدم بها هنا المحامية من حيث بلاغة حديثها وفطنتها وقوة حجتها، هي صورة تجعلها تجمع بين الإبهار والتهديد. وينأى الرافعي بنفسه عن إنهاء الجدل بين هذين الطرفين بخاتمة محددة، ويختار ترك القصة ذات نهاية مفتوحة. فيستيقظ الراوي من حلمه قبل صدور الحكم عن

القاضي، ثم يدعو الرافعي قراءه إلى المشاركة في مسابقة يتبارون فيها في تخيل الحكم في القضية، على أن يحصل صاحب أفضل حكم مكتوب نسخة من كتب المؤلف. وجدير بالذكر أن الرافعي لا ينتهي إلى إدانة المحامية/الراقصة، بل نجدها تتألق في القصة وتنتصر في نقاشها مع ممثل النيابة العامة. إن انتصارها التام عليه بوجودها وفطنتها إنما يعبر عن خوف كامن، بل وانبهار، بالمرأة القوية في الخطابات المتحاملة على النساء. ويتضح موقف الرافعي الملتبس في عدم رغبته في اتخاذ موقف محدد وإصدار حكم نهائي، أما الصورة التي يتم تصويرها عليها فهي تبعث على الهيبة والانبهار.

الخاتمة

لقد كانت تمثيلات الهويات الرجولية الوطنية تتعرض باستمرار إلى التساؤل والمواجهة والتحدي، بل ومن الكتاب أنفسهم في كثير من الأحيان. ولعلنا نجد مثالا جيدا على ذلك الأمر في تعبير المازني عن ازدرائه لبطل روايته إذ نراه في مقدمة **إبراهيم الكاتب** التي يبعد فيها نفسه عن إبراهيم مؤكدا على أنهما ليسا الشخص نفسه، فيطرح السؤال الآتي: ترى ما الذي يجعله يقول ذلك؟ ويمكننا تلمس إجابة عن هذا السؤال من نوعية الهجوم الذي كان يستهدف النموذج الرجولي للنخب الليبرالية المصورة في شخصيات أدبية مثل حامد وإبراهيم الكاتب. هذا وقد ألصق الرافعي صفة "المخنث" بأبطال عصر النهضة الذين تبنوا مثل العزوبة بسبب فشلهم في رحلة البحث عن الحب الرومانسي، بل وتخلوا عن كثير من سمات الرجولة واحتفوا بخصائص تعتبر في الثقافة التقليدية من سمات الأنوثة وعدم الرجولة. وقد اتخذوا لأنفسهم طريقا عقيما بحثا عن علاقات بالنساء مصيرها إبعادهم وتغريبهم عن ثقافتهم وواجباتهم الوطنية. ولكن إعجاب إبراهيم الرافعي وتعاطفه مع الراقصة يعمل على تقويض آرائه ويشير إلى تذبذبه بين موقفين متعارضين على طرفي النقيض. أما تردد المازني في التماهي مع بطل روايته فيكشف عما يشعر به من

التباس تجاه التعريفات المتعارضة للرجولة، ولكن إصراره على تتبع آفاق الحب الرومانسي في غالبية أعماله الروائية إنما يدل على كيفية تصوره لهذا المسعى باعتباره فعل مقاومة للتحديات الأبوية والاستعمارية السائدة تجاه الهويات الرجولية الوطنية الناشئة.

هذا وقد أوضح إدوارد سعيد كيف تم تأنيث الشرق لتأسيس علاقة قوة بين الشرق والغرب قوامها عدم المساواة. كما أضافت رافاتي كريشناسوامي قائلة إن "الهدف الحقيقي من التأنيث هو التخنيث، وهو مسار يقوم فيه الرجال المستعمِرون باستخدام النساء/الأنوثة لنزع الشرعية والمصداقية والقوة من الرجال المستعمَرين" (Ravathi Krishnaswamy 1998, 3). كذلك أوضحت مريناليني سينها كيف تم استخدام مفهوم الخنوثة بواسطة المستعمرين البريطانيين في وصف النخب البنغالية التي تحاكي أساليب الحياة الغربية، وذلك على سبيل التفرقة بينهم وبين "رجولة الرجل الإنجليزي" (Mrinalini Sinha 1995). وفي مصر نجد كرومر معبرا عن احتقاره لمن وصفهم بطبقة "المصريين المتفرنجين" الذيم كانوا "مسلمين منعدمي الإسلام وأوروبيين بلا جوهر" (Cromer 1908, 228)، وانصب احتقاره على نماذج "النخب المتفرنجة" لدى الرافعي ممن نزعوا أسلوب الحياة التقليدية وسعوا إلى إيجاد منظومة جديدة من الأعراف والأخلاق. وهكذا، ومن منطلق هذين الموقفين، نجد أن هؤلاء الرجال تمتعوا بشجاعة تجاوز الحدود الصارمة بين الثقافات، فاستحقوا الاحتقار لموقعهم البين- بين. من هنا أمكن الاستهانة بهم باعتبارهم مخنثين، أي يحتلون موقعا بين-بين، لا ينتمي إلى موقف محدد، فلا هو هنا ولا هو هناك. ولكن علينا توخي الحذر حين نعادل بين البنى الاستعمارية للرجولة في سياقات تاريخية وجغرافية مختلفة[١] وأود التركيز على مظاهر الالتباس الكامنة في الخطابات الأدبية حول الذكورة والرجولة. إن استبعاد الرافعي للحب الرومانسي وتمجيده للزيجات غير القائمة على الحب باعتبارها واجبا وطنيا هي مسألة

---

(١) أشار كونيل إلى "قيام البريطانيين في الهند بصياغة صور مختلفة للرجولة تبعا للشعوب المختلفة الخاضعة لحكمهم، ومنها على سبيل المثال التفاوت بين البنغاليين المخنثين وبين الباتانيين والسيخ المتوحشين" (Connell 2002, 254).

لا يمكن فهمها تماما إلا في سياق تأملاته الفلسفية في الحب والجمال ضمن التراث العربي الغني، فانبهاره بالراقصة الملتزمة بصلواتها يلقي بالضوء على التناقضات الكامنة في كثير من مؤشرات الهوية بما يجعلها مثارا للتأمل والتساؤل. ونجد في دراسة لتمثيلات الرجولة في مصر خلال فترة ما بين الحربين العالميتين أن ويلسون جاكوب يؤكد على أن "الطربوش كان علامة تشير في الوقت نفسه إلى الحديث والتقليدي، وإلى الوطني والأجنبي، وإلى الرجولي والمخنث" (Wilson Jacob 2004, 24). وتلقي كتاباته الضوء على دينامية التفاعلات والتعاملات القائمة بين الرجال والتعريفات الجديدة للرجولة على خلفية الخطابات الاستعمارية والوطنية.

وقد يسهل التوصل إلى نتيجة مفادها أن البنى الجديدة للرجولة والمتجسدة في "الرجل الجديد" هي بنى آزرها "العلمانيون" ونبذها "التقليديون"، ولكنها مقولة تعيد تأكيد التعارض الحداثي بين التراث والحداثة والذي سيطر على التحليلات السائدة لتاريخ الدولة الحديثة. وقد كان لكل فريق من الاثنين مواطن التباس وتناقض والتي عادة ما كانت مؤشرا على أوجه التشابه أكثر من أوجه التنافر، وخاصة فيما يتصل بقضايا الجندر. إن "الرجل الجديد" كان بالتأكيد صيغة وبناء جديدا، كما جاءت نشأته نذيرا بحدوث تحول في تمثيلات الرجولة العربية. ومثله في ذلك مثل "المرأة الجديدة"، كان "الرجل الجديد" عالقا في الحرب الأيديولوجية الدائرة كما كان موضوعا خاضعا للرؤى المتناقضة والمخيلات الثقافية.

الفصل الثالث

توفيق الحكيم والرواية الحضارية

يحتل توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) مكانة بارزة في التاريخ الثقافي للعالم العربي. وتقع كتاباته الروائية وغير الروائية في قلب التراث الأدبي العربي المعتمد. وقد تناولت أعماله قضايا محورية شغلت أبناء جيله وبناته، وتحديدا الصراع بين الشرق والغرب وتداخلاته مع المشروعات الوطنية للمقاومة والتحرر. وكغيره من أدباء عصر النهضة، كتب توفيق الحكيم روايات من السيرة الذاتية أو شبه السيرة الذاتية، حيث تعبر الشخصية الرئيسية عنه أو تنطق بلسانه، وتمر بالمآزق والتحديات الناجمة عن تجربة المواجهة الاستعمارية مع الحضارة الغربية. ونجد أن روايتين من روايات توفيق الحكيم تستندان إلى حياته المبكرة كطالب يحاول فهم موقعه في العالم على خلفية العدوان الاستعماري على وطنه وهويته. إن محسن، الطالب الذي يدرس في القاهرة في رواية **عودة الروح** المنشورة عام ١٩٣٣، ثم وهو طالب يدرس في باريس في رواية **عصفور من الشرق**، المنشورة عام ١٩٣٨، هي شخصية متعارف على كونها تمثل توفيق الحكيم نفسه. ومثله مثل محسن، كان الحكيم يسكن مع أقربائه في القاهرة خلال دراسته الثانوية، كما درس القانون في مصر وتعلم اللغة الفرنسية. وفي عام ١٩٢٥ أرسله والده، وهو قاض ذو جذور ريفية، للحصول على درجة علمية في القانون من فرنسا. ولكنه واصل تنمية اهتماماته الأدبية فعاد إلى القاهرة عام ١٩٢٨ دون الحصول على درجة في القانون. أما روايته اللاحقة، **القلب المقدس** (١٩٤٤)، فهي شبه سيرة ذاتية ويصفها الناقد غالي شكري باعتبارها الجزء الثاني من الثلاثية التي تسجل مراحل حياة الحكيم وتطور أفكاره (غالي شكري ١٩٦٦، ١٩٩).

وسأسعى في هذا الفصل من الكتاب إلى تقديم قراءة لثلاثية توفيق الحكيم من منظور جندري ما بعد كولونيالي. وأرى هنا أن مقاومته الخطابية المناهضة للاستعمار تتداخل مع العنف الكامن في العالم الاستعماري المانوي (JanMohamed 1983)، وهو العنف الذي ينعكس في آخر المطاف على علاقاته بالنساء، وتعريفه للرجولة ما بعد الكولونيالية باعتبارها نقيضا للأنوثة. والثلاثية رواية (bildungsroman) تتبع رحلة الشاب محسن منذ الطفولة إلى الرشد، مع تسليط الأضواء على صراعاته الداخلية خلال تعامله مع العنف الاستعماري. والثلاثية تقدم أيضا رواية نفسية للوعي المناهض للاستعمار. فقد كان توفيق الحكيم، مثل كثيرين غيره من أبناء جيله المثقفين العرب، يعاني حالة من التمزق بين إحساسين قويين وهما الإعجاب العميق بالحداثة والحضارة الأوروبية كمنارة للتقدم والتميز الثقافي من ناحية، والكراهية المتأصلة تجاه الوجه القبيح للاستعمار الغربي من ناحية أخرى. هذا ونجد فرانز فانون وقد قسّم الرحلة النفسية النمطية، لدى النخب الوطنية المستعمَرة نحو التحرر، إلى ثلاث مراحل: أولها "الاندماج غير المشروط"، وثانيها الانغماس في الثقافة الوطنية إذ يتذكر المثقف هويته، وثالثها "مرحلة المواجهة" (Frantz Fanon 1967, 179)، وهي المرحلة التي ينتج عنها الأدب الثوري الذي يتخلص من المنطق الاستعماري ومنظوماته. وتقع أعمال الحكيم في المرحلة الثانية، الساعية إلى الانغماس في الثقافة الوطنية، إذ يقاوم الكاتب محاولات المحو الاستعمارية فيحتفي بقيم ثقافته وإنجازاتها. ومع ذلك فإن الحدود الفاصلة بين تلك المراحل كما حددها فانون ليست حدودا فاصلة، إذ نجد أن الكثير من الكتاب الوطنيين يقاومون العنف الاستعماري بينما هم عالقون في الوقت نفسه في شرك منطقه المانوي الثنائي. وفي القراءة التالية للثلاثية يقوم الحكيم باستيعاب التناظر الكولونيالي القائم "بين السيادة الجنسية والسياسية" (Nandy 1983, 63)، بحيث يصبح مكونا أساسيا من تمثيلاته للرجولة والأنوثة المثالية في الأمة الحديثة. إن ثلاثية الحكيم تتناول في المقام الأول والأخير نشأة وتطور الرجولة الوطنية الحديثة في سياق ما بعد الاستعمار.

وقد كتب توفيق الحكيم عودة الروح أثناء وجوده في باريس، وهي مثل رواية هيكل زينب، تحكي حكاية محاولة مثقف عربي للتوصل إلى حل بشأن ما يعتبره تعارضا جوهريا بين الشرق والغرب. فبطل الرواية، محسن، وهو الشخصية المعبرة عن الحكيم، فتى مراهق يعيش مع أقربائه في القاهرة خلال فترة التحاقه بالمدرسة. وتصور الرواية في مجملها افتتان محسن بجارته سنية وارتباطه المراهق بها، بينما لا تلتفت هي إليه وتميل إلى غيره بما يؤدي إلى معاناة الحب غير المتبادل وخيبة الأمل. وفي الفصلين الأخيرين من الرواية تقوم ثورة ١٩١٩، فينضم محسن واثنان من أعمامه إلى خلية سرية في حركة المقاومة، وتقوم الشرطة بغارة على شقتهم فتقبض على كل من بها من الرجال، بما في ذلك الخادم مبروك. إن هذا الحدث الختامي يحمل جوهر الرواية: فحين يظهر القائد تقوم روح مصر المدفونة في وعي شعبها فتنهض وتمنحهم القوة اللازمة لتغيير الواقع. كذلك فإن هذه الواقعة النهائية هي التي تكشف مشروع الحكيم الأكبر، إذ أكد الكثيرون على أن المعنى الأعمق للرواية مستلهم من الأسطورة الفرعونية عن مقتل أوزوريس ورحلة أخته إيزيس بطول مصر وعرضها سعيا لجمع قطع جسده المتناثرة. وبذلك ترمز سنية في الرواية إلى إيزيس التي توحد أجزاء مصر الممزقة (علي الراعي ١٩٦٤، ١٠٧). كذلك أشار النقاد إلى غياب التوازن أو التكامل الفني بين المعنى السطحي المباشر للرواية وبين المعنى الرمزي، ولكن معظمهم يشترك في الاتفاق على أنها رواية عظيمة جديرة بالتقدير لما فيها من موقف سياسي تقدمي وأهداف سامية (علي الراعي ١٩٦٤، ١١٧؛ يحيى حقي ١٩٨٦، ١٣٣)[1].

(١) تجدر الإشارة إلى أن العديد من النقاد البارزين وجدوا الرمزية منقوصة في الرواية، وخاصة فيما يتصل بشخصية سنية كرمز لإيزيس. إذ يرى عبد الحميد القط على سبيل المثال أن "الرواية ... التصميم الذهني واضح فيها، بل ويسيء إلى بنائها الفني" (عبد الحميد القط ١٩٨٢، ١٩-٢٣).

تبدأ الرواية بافتراض وجود اختلافات واضحة بين حضارات الشرق والغرب. فشعوب الشرق، كعائلة محسن، تشترك في حسها الجماعي العميق والانتماء المتبادل، فيمرضون معا ويتشاركون فترة النقاهة في حجرة صغيرة مشتركة، كما يتم القبض عليهم معا فيتشاركون الزنزانة نفسها، وكذلك ينهضون معا عند ظهور الزعيم المناسب. ورغم ما يبدو عليهم من كونهم مكبلين بالعادات والتقاليد البالية، فإنهم قادرون على القيام بما يجب عمله واتخاذ إجراءات فعالة في وجه الأزمة التي يتعرضون لها. ونجد أن تيمة قوة الشعب الكامنة تزداد وضوحا وتطورا في منتصف الرواية حين يتوجه محسن في رحلة إلى الريف لزيارة والديه، حيث يراقب حياة الفلاح المصري فيمتلئ بمشاعر الإعجاب والهيبة إذ يرى أن الفلاح رغم الشقاء والفقر يعيش في حالة من التجانس مع الكون، فيمتلك حكمة عميقة ورثها عن حضارته القديمة. ومثله مثل محسن، ينتظر الفلاح عودة الروح والتي تأتي بالفعل قرب نهاية الرواية مع انطلاق ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول. وفي الواقع يمكن قراءة ذلك المشهد الريفي بمنزلة جهد واعٍ لدحض الادعاءات الاستعمارية بشأن تخلف الشرق، وتخلف مصر في هذه الحالة تحديدا، وهي ادعاءات يتم تأكيدها بالإشارة إلى حياة الفلاحين وعاداتهم الذين يشكلون غالبية السكان. من هنا فإن الإعلاء من الفلاح وتحديد نقاط القوة والقيمة في حياته هو إعلاء للهوية الوطنية، أي الهوية المصرية للشعب المصري، في لحظة تاريخية تتعرض فيها تلك الهوية الوطنية لتهديدات بالمحو أو الفناء.

إن مشروع توفيق الحكيم يرد صريحا في حوار بين مفتش الري الإنجليزي، مستر بلاك وعالم الآثار الفرنسي، مسيو فوكيه، المدعوين لتناول العشاء في بيت والدي محسن في الريف. فالرجل الإنجليزي الذي يعبر بدقة عن الآراء والمصالح الاستعمارية البريطانية في مصر يتحدث عن الفلاحين باحتقار وعدم احترام. ونجد في خطابه امتدادا منطقيا لآراء اللورد كرومر عن المصريين وعدم قدرتهم أو استعدادهم لتولي مسؤولية الحكم الذاتي، ولا قدرتهم على النجاح في تحديث بلادهم. أما الرجل الفرنسي فهو قادر على تبيّن القوة والحكمة الكامنة لدى الفلاح. وفي مواجهة الشكوك التامة لدى الرجل الإنجليزي العاجز عن تقبّل أو فهم ما

يقصده الرجل الفرنسي، نجد الأخير يقول مؤكدا على الآتي: "حقيقة تجهلها أوروبا ... نعم إن هذا الشعب الذي تحسبه جاهلاً ليعلم أشياء كثيرة، لكنه يعلمها بقلبه لا بعقله! ... إن الحكمة العليا في دمه ولا يعلم! ... والقوة في نفسه ولا يعلم! ... الفرق الوحيد بيننا وبينهم: إنهم لا يعلمون ما عندهم من كنوز!" ([١٩٣٣] ٢٠٠٥، ٢٧٤-٢٧٥)(١) إن كون الرجل الفرنسي، وهو معتد استعماري، يرفض الخطاب الاستعماري لذلك الموظف الإداري البريطاني، هو أمر يشير إلى ارتباك الحكيم وضعفه أمام العنف الاستعماري، فيلجأ إلى سلطة الرجل الفرنسي، الأوروبي، للدفاع عن ثقافته وهويته المصرية، بما يكشف بالتالي عن افتقاده إلى القوة والسلطة الخطابية في تفكيك الاعتداءات الاستعمارية. ونجد أن الحكيم يستخدم الأسلوب نفسه في روايته اللاحقة، **عصفور من الشرق**، حين يستخدم صوت إيفان الروسي للحطّ من قدر الحداثة والمادية الغربية.

إن تصوير توفيق الحكيم للريف المصري وحياة الفلاح هي صورة بالغة المثالية والرومانسية، وتكاد تذكرنا بأعمال شعراء الشعر الرعوي في القرن الثامن عشر الذين قدموا صورة مثالية للحياة الريفية من أجل الكشف عن القيم المادية للحياة في المدينة وانتقادها. إلا أن تمجيد الحكيم للحياة الريفية المصرية يحمل بعض أوجه الشبه ولكن مع اختلافات أساسية. فيتم تمجيد الريف لبساطته وصفاء الحياة فيه، كما يتم إعلاء الفلاح، الذي يسكن الريف المصري، "إلى علا تكاد تكون صوفية" إذ يتوحد مع الطبيعة بطرق غير ممكنة لسكان الحضر (Starkey 1987, 120). ومن جانب آخر فإن التعارض القائم بين الريف/المدينة يحل محل الصراع بين الشرق/الغرب، ولكن الحكيم يدرك مشاكل الحياة الريفية وقيودها، على خلاف الشعراء الإنجليز الذين تجاهلوا مظاهر المشقة والبؤس في الحياة الرعوية. ووعيه هذا يرجع بقدر كبير إلى الخطاب الاستعماري الذي يقدم الفلاح باعتباره الذكر "الأصيل" والساكن الحقيقي للأرض، مع كونه غير متعلم

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة من الكتاب.

وغير مستعد للحياة الحديثة. أما بالنسبة للمثقف المناهض للاستعمار يتحول الفلاح إلى موضوع للمشروعات الإصلاحية ولكنه هو نفسه يمثل "الذات" الأصلية للطرف المراقِب، أي الإصلاحي ما بعد الكولونيالي غير القابل للتشويه أو التحقير. ومن موقعه كأحد أبناء النخبة الوطنية المتعلمة، يميز الحكيم القيود المفروضة على الفلاح ولكنه يجد نفسه مضطرا اضطرارا وجوديا إلى منحه رصيدا من الاعتراف والاحترام[١].

إن إعلاء توفيق الحكيم للفلاح في وجه الهجمات الاستعمارية لا يؤدي إلى تأكيد الهوية الوطنية فحسب، وإنما الأهم من ذلك هو إعلاء الرجولة الوطنية. إن محسن، مثله مثل حامد في رواية هيكل وإبراهيم عند المازني، هو بطل آخر من أبطال عصر النهضة الممزق بين إعجابه بالغرب وإنجازاته الثقافية والعلمية وبين إحساسه بالانتماء إلى جذوره. وقد أشار شكري عياد إلى أن محسن لم يمثل توفيق الحكيم فقط وإنما هو "نموذج لجيل" (شكري عياد ١٩٧١، ٥٣). كما أنه كان هو الآخر ينتمي إلى نخبة ثقافية متأثرة بالفكر والثقافة الغربية، وذات وعي ثاقب بالتحديات الاجتماعية والثقافية، وخاصة عند النظر إليها عبر المرآة المشوهة للإمبريالية الغربية. إن استيعاب الحكيم واستبطانه للتمثيلات الكولونيالية لتخلف الفلاح، من هنا تخلف الرجل المصري الأصيل، جعله يتناول بشكل مباشر المسألة الآتية: ماذا حدث للفلاح، أو ما العوامل التي أدت به إلى تلك الحالة الصعبة؟ ويوجه الحكيم اللوم هنا إلى المؤثرات الأجنبية التي أفسدت الحياة المصرية. إنها

---

(١) انظر/ي تناول سماح سليم للصورة الرومانسية التي يرسمها مثقفو النهضة للفلاح، فهي ترى أنه تم خلق صورة الفلاح في الأدب في الفترة ما بين ١٩١٠-١٩٢٠ بواسطة النخب الليبرالية التي حملت على عاتقها تعليم الجماهير في سبيل إصلاح المجتمع. وتصف سماح سليم أحمد لطفي السيد باعتباره "ليبراليا كلاسيكيا" (Samah Selim 2004b, 9) يؤمن بأنه مسؤول عن القيام بدور تعليم الجماهير ورفعهم إلى مستواه: "إن طليعة تلك النخب لم تنتمِ تماما إلى 'المجتمع' المعيب كما تصوره [فتحي] زغلول وأحمد لطفي السيد ومعاصروهم. ولكنهم وقفوا كطبقة واحدة في موقع أعلى وأسمى من جموع عموم المصريين المتسمين بالفوضى والتشرذم، والذين هم في أمسّ الحاجة إلى الضبط والإصلاح. فقامت تلك النخبة بتحليل تلك الجموع وتمثيلهم والحديث بلسانهم" (Selim 2004b, 9).

التأثيرات الغربية، والتأثيرات التركية، والتأثيرات العربية أيضا[1]. فيشعر محسن بالحرج الأليم من والدته التي تستدعي أصولها التركية كعلامة على تميزها وعلو شأنها، فتعامل كل الفلاحين بالقسوة والفظاظة لمجرد كونهم فلاحين. أما والد محسن فيرد في صورة رجل ضعيف يعاني من عقدة نقص تجاه زوجته، فيسمح لها أن تفعل ما بدا لها. إن تلك الصورة الكاريكاتورية التي يقدمها لأسرته هي بمثابة تعليق منه على النظام الاجتماعي التي صارت فيه التأثيرات والآراء الأجنبية مزروعة في النفس البشرية بما يعوق انبعاث الروح المصرية.

إن إعلاء توفيق الحكيم للرجولة الوطنية المصرية يستند إلى التعارض التراتبي بين الرجال والنساء. فالتراتبية الجندرية تقع في قلب خطاب نخب عصر النهضة، إذ يتتبع الحكيم نهج قاسم أمين الذي جاء رد فعله على هجوم الدوق على مصر والمصريين بالدفاع عن الفلاحين وإدانة النساء. فنراه يتأمل الوجه القبيح وغير النظيف للريف المصري في كتابه الفلسفي حمار الحكيم (١٩٧٦)، ويعزي نفسه بما يعرفه عن "روح الريف البريئة ونفس الفلاح السمحة الكريمة" (ص٥٢)، ولكنه ما يلبث وأن يحمل الفلاحة مسؤولية "قذارة" حياة الفلاح (ص١٠٣). فالمرأة المصرية في رأيه ما زالت وريثة العبودية البيضاء (ص١٠١)، فعلى النقيض من المرأة الأوروبية، والتي تحمل لقب السيدة التي تدعم السيد وتؤدي الواجبات التي لا يستطيع القيام بها، نجد المرأة المصرية ما زالت متأخرة عنها بكثير (ص١٠١-١١٥). إن تمجيد الحكيم للروح الدفينة لدى الفلاح، باعتباره الواجهة الأصيلة لسكان الأرض المصرية، يقع جنبا إلى جنب إدانته للفلاحة التي يحمّلها مسؤولية مشاكل الفلاحين والريف بأكمله، وهي إدانة تتسق مع موقف الحكيم عموما من

(١) في نقاش بين توفيق الحكيم وطه حسين تم نشره في مجلة **الرسالة** عام ١٩٣٣، أكد الحكيم على ضرورة اكتشاف الروح المصرية، مؤكدا أن هذه الروح مختلفة عن ما هي عربي وإغريقي، فيقول: "لا ريب عندي أن مصر والعرب طرفا نقيض: مصر هي الروح، هي السكون، هي الاستقرار، هي البناء. والعرب هي المادة. هي السرعة ... هي الزخرف" (وردت في أنور الجندي ١٩٦٦، ٥٦٢).

النساء المصريات[1]. كما يتسق مع كتاب عصر النهضة الذين يلومون النساء على كل عيوب المجتمع.

وتأتي رواية **عصفور من الشرق** (١٩٣٨) لتكون الرواية الثانية في الثلاثية، وهي الرواية الأكثر تفاعلا مع مسألة علاقة الشرق والغرب[2]. فنجد محسن الآن طالبا يدرس في باريس، وهو مفتون بامرأة باريسية تدعى سوزي ديبون، تعمل بائعة في شباك تذاكر إحدى قاعات السينما، فيقضي أياما وليالي يراقبها عن بعد ويراها في صورة مثالية أقرب إلى إلهة. وحين يسألونه عنها يأتي وصفه لها غير واقعي تماما إلى درجة تدعو أصدقاءه إلى التساؤل: "أهذه المرأة في باريس؟ أم في كتاب ألف ليلة وليلة!" (الحكيم، عصفور من الشرق، ص٣٧). وبتشجيع من أصدقائه يقترب أخيرا منها فتنشأ بينهما علاقة، ويهديها طائر ببغاء قد جرّبه على الاستجابة عند سماع اسمه، محسن. وهكذا يسعده أن يكون بمنزلة طائر ببغاء خاص بها. ولكنه ما يلبث أن يكتشف بأن لديها صديقا فيصاب بالانهيار. وهكذا يعلي الحكيم من شأن تلك المرأة وكأنه يضعها على قاعدة تمثال، ثم يهوي بها
إلى الحضيض.

إن علاقة الحب الفاشلة تلك هي حكاية رمزية تحمل الفكرة الرئيسية للرواية، أي المقارنة بين الشرق والغرب. فضمن رحلة اكتشاف الذات التي يمر بها محسن، نرى افتتانه الشديد بالحضارة الغربية بما يجعله راضيا بأن يكون طائر ببغاء يحاكي أصوات الغرب بلا إدراك مثلما يفعل طائر الببغاء الذي منحه لسوزي ديبون. ولكن عصفور الشرق هذا يحمل جانبا آخر لا يتماشى مع الغرب الذي يقدّره ويطمح إلى محاكاته، إذ تتركز اهتماماته الأساسية في المساعي الروحانية

---

(١) انظر/ي أيضا كتاب توفيق الحكيم **تحت شمس الفكر** (١٩٣٨، ٤٨).

(٢) يرى جورج طرابيشي أنها الرواية العربية الأولى التي تتناول العلاقة بين الشرق والغرب ([١٩٧٧] ١٩٩٧، ١٨).

والتوحد مع السماء والأفكار المجردة عن الحب والجمال وفي الموسيقى والفن. وبالتدريج، وبمساعدة العامل الروسي إيفان، يواجه محسن واقع الغرب المرير بما يمثّله من القيم المادية والسعي وراء متع الدنيا؛ إذ إن إيفان، وقد خاب ظنه في المادية الغربية والأيديولوجيا الماركسية، معجب بالشرق وروحانياته التي تمنح البشر أملا في مستقبل أفضل في حياة أفضل، بينما يستنكر عدم اعتراف الغرب بالجنة والعالم الآخر. ونظرا لكونه نتاج حضارة وضعت الأديان في مقام الأساطير، فهو لا يحمل أوهاما عن العقائد الشرقية، ولكنه مع ذلك يحسد محسن لاحتفاظه بثقته في وجود عالم أفضل. وإيفان معجب أيضا بأنبياء الشرق للأمل الذي يمنحونه للبشر، بما يجعلهم يحسّنون من قيمة حياتهم على الأرض، ولكنه يعتبر أيضا أن الإنجازات الغربية الحديثة محض سراب البشر، فهم عالقون بينما تتدهور قيمة حياتهم.

وقد تمت الإشارة إلى إن ذمّ توفيق الحكيم للغرب على أساس وجود تعارض جوهري بين روحانية الشرق ومادية الغرب يعتبر إحدى نقاط الضعف في أعماله الروائية. إذ يعلق غالي شكري على استخدام الحكيم لصوت إيفان في سبيل فضح نواقص الغرب والإفلاس الأخلاقي للمادية الماركسية، كما يشير إلى أن إيفان ليس شخصية مستقلة في حد ذاته بل صوتًا آخر يتحدث بلسان الحكيم في إدانته للغرب وتبرئة الشرق(١) هذا ويقارن رشيد العناني بين تصوير **عصفور من الشرق** لفكرة التقاء الشرق بالغرب وبين تناول يحيى حقي (١٩٠٥-١٩٩٢) الفكرة نفسها في رواية **قنديل أم هاشم** (١٩٤٤)، فيجد رؤية يحيى حقي أكثر واقعية وتوازنا: "بينما ينخرط توفيق الحكيم في تصوير الحضارة الشرقية بصورة مثالية من منطلق وطني موهوم، مع الحطّ من قدر الحضارة الغربية، فإن يحيى حقي يشخص المرض الذي يعاني منه وطنه ويصف له الدواء ... [و] استطاع أن يجد مدخلا

---

(١) يرى غالي شكري في هذه النقطة عيبا من عيوب الرواية (غالي شكري: ١٩٦٦، ٢١٠).

أكثر اتزانا للمسألة الثقافية" (El-Enany 2006, 73)[1] أما محسن جاسم الموسوي فيرى أن خيبة أمل محسن في الحب "باعتبارها سردية من السيرة الذاتية عن خيبات الأمل في النساء" بالإضافة إلى تأكيده النقدي على العيوب الفنية في الرواية، حولت الاهتمام عن العناصر ما بعد الكولونيالية القائمة في "أجزاء مهملة من النص" (Al-Musawi 2003, 191). فهو يرى أن تمثال ألفريد دي موسيه، والذي يتأمله محسن في بداية الرواية، وكذلك المقابلة مع أناتول فرانس، إلى جانب حكاية رفض والده محاولة إجبار الإدارة الاستعمارية البريطانية له على إصدار حكم ظالم ضد المصريين، هي كلها لحظات أساسية لها دلالتها في الرواية كما تلقي الضوء على نزعة توفيق الحكيم الأدبية ما بعد الكولونيالية. إن مقاومة والد محسن للتهديدات الاستعمارية تؤكد التزام محسن المناهض للاستعمار، في الوقت نفسه الذي تعمل فيه حميمية علاقته بكل من ألفريد دي موسيه وأناتول فرانس إلى إضعاف الصراع بين المستعمِر والمستعمَر. ومع ذلك يظل الإطار الثنائي المانوي فاعلا على مستويات أخرى من الرواية، بما يكشف عن الكثير من الالتباس.

إن تصوير توفيق الحكيم لصراع الشرق/الغرب مثقل بالجوانب الجندرية، إذ نراه يعكس النمط الكولونيالي الذي يصور الغرب ممثلاً للرجل والرجولة والشرق ممثلاً للمرأة والأنوثة، فنجد في هذه الرواية أوروبا وهي "الفتاة الشقراء" تتسم بأنها "جميلة رشيقة ذكية، لكنها خفيفة أنانية لا يعنيها إلا نفسها واستبعاد غيرها" (الحكيم، عصفور من الشرق، ص١٣٠). فقد جاءت أوروبا نتاج زواج آسيا وإفريقيا في

(١) لقد أشار العديد من النقاد إلى العيوب الفنية في **عودة الروح**، و**عصفور من الشرق**، و**الرباط المقدس**. انظر/ي أيضا: (Starkey 1987, 223). ومن جانب آخر، يذكر رشيد العناني التعارض الواضح بين توفيق الحكيم الفنان وتوفيق الحكيم الكاتب الجدلي. فبينما تتسم كتابات الحكيم الروائية بمناهضة الغرب، نجد كتاباته الصحفية تكشف عن إعجاب بالغ بالغرب وإدانة للشرق. كذلك يكشف رشيد العناني عن مقالة للحكيم حول مسؤوليتنا نحو الشباب منشورة في صحيفة **أخبار اليوم** (٢٨ مايو ١٩٤٩)، ثم لاحقا في مجموعته **يقظة الفكر** (١٩٨٦)، والتي يتراجع فيها عن بعض آرائه الواردة في رواياته، ويقول للشباب ألا يسمحوا لعقدة النقص التي سيطرت على محسن أن تسيطر عليهم فتجعلهم يدافعون عن حضارتهم الخاضعة (El-Enany 2006, 50).

لحظة تاريخية ما، وقد فهم هذان المكانان الشرقيان المعنى الحقيقي للعلم باعتباره سعيا للوصول إلى الحقيقة المطلقة، وأورثا طفلتهما أوروبا كنوزهما، فاحتفظت بجزء صغير منها بينما أذابت كل الجواهر وحولتها إلى أموال محفوظة في البنوك (ص١٣٧). أما الشرق، حيث تمتد جذور محسن، فيمثل الرجولة الحقيقية التي يتم بلوغها عبر حياة من الوحدة والأفكار المجردة والتقشف. وهو مكان للقيم العليا، ومكان يقدر العلم والفن وعالم الفكر. وهي أمور ضاعت الآن، ولكنها تظل ذكرى حية في أرواح البشر. وحين يعبر إيفان عن رغبته في الذهاب إلى الشرق سعيا إلى السعادة والسلام، إذا بمحسن يندب الواقع الحالي الذي يرى بمقتضاه أن الشرق لم يعد كما كان، وأن مصادر الحضارة الحقيقية سممتها بل ولوثتها "المرأة الشقراء"، "اليوم لا يوجد شرق! إنما هي غابة على أشجارها قردة، تلبس زي الغرب، على غير نظام ولا ترتيب ولا فهم ولا إدراك" (ص١٤٥).

وفي تعليقه على صورة القردة في الأشجار يرى جورج طرابيشي أنها صورة تلخص فلسفة الحكيم الحضارية، ويربطها بالنمط الكولونيالي الخاص بخنوثة النخب الخاضعة للاستعمار التي تحتل مساحة بين-بين بسبب محاكاتها للعادات والممارسات الغربية، فتصبح تلك النخب لا هي بالغربية ولا الشرقية، لا هي تتسم بالرجولة أو الأنوثة: "فكما أن القردة تثير الضحك لأنها في حركتها توحي بأنها ليست لا إنسانا ولا حيوانا وإنما بين بين، كذلك تبعث الخنثى على القهقهة لأنها ليست لا أنثى ولا ذكرا وإنما بين بين. والشرق المتفرّد هو هو تلك الخنثى ... كتب عليه أن يكون بين بين، فهو متشغرب أو متغشرق بكل ما في هذه التسمية من إيحاءات كاريكاتورية" (جورج طرابيشي [١٩٧٧] ١٩٩٧، ٤٤). إن تمثيل الحكيم للرجولة والأنوثة يتخطى حدود العلاقات بين الرجال والنساء لتصبح علامات دالة على العلاقات الثقافية. فكما يتضح في **عصفور من الشرق**، الشرق مذكر بينما الغرب مؤنث، وهو ما يبين كيف يتم اعتبار النساء الغربيات أو الأوروبيات رموزا أو صورا ممثلة لثقافتهن في الأدب العربي. والرواية بلا شك تنتمي إلى اتجاه في الرواية العربية هو اتجاه الرواية العربية الحضارية، وهي

روايات يقبل فيها المثقف الشرقي المقولة القائلة بأن "العلاقات بين الأمم والحضارات هي كالعلاقة القائمة واقعا بين الرجل والمرأة: علاقة قوة وتحكم وسيطرة" (جورج طرابيشي [١٩٧٧] ١٩٩٧، ١٦). وفي الفصل الذي يتناول فيه جورج طرابيشي **عصفور من الشرق** نجد أن العنوان الفرعي للفصل هو "هجاء الغرب بتأنيثه" (ص١٨). ولكن هذا الانعكاس في العنف الكولونيالي لا يضفي على الرجل المستعمَر قوة، إذ لا يملك أي قوة معرفية حقيقية تفوق المستعمِر، حيث تظل معرفة المرأة الأوروبية بعيدة عن متناوله (Wail Hassan 2003, 317). والأهم من ذلك أن هذا الانعكاس يدعم القهر الأبوي للنساء إذ يخلق تحالفا بين السيطرة الذكورية الاستعمارية والمناهضة للاستعمار تجاه النساء، وهو تواطؤ يتضح جليًا في الجزء الأخير من الثلاثية، أي رواية **الرباط المقدس**.

تدور رواية **الرباط المقدس** ([١٩٤٤] ١٩٧٢)[١] حول اللقاء بين بطل الرواية "راهب الفكر"، وكما يتضح هو شخصية أخرى تمثل توفيق الحكيم، وبين شابة مصرية حديثة "متحررة"، يرتفع بها إلى مصاف الآلهة في بداية الرواية، ولكنها ما تلبث أن تهوي من علاها مع تطور أحداث الرواية، لتصير "معبودة من طين" (ص١٥٤). وتبدأ الرواية بوصف للبطل باعتباره رجلاً منعزلاً متعبدًا في الفكر وراهبًا يسعى إلى التعفف من كل متع الدنيا في سبيل تحقيق السمو الأخلاقي والروحي. فهو يعيش "حياة سامية" مثل "الجالس على الشط، يلقي الفتات إلى السمك، ونظر إليها تجتمع عليه وتفترق... ولقد كان لكتاباته وقع، ولآرائه صدى" (ص٩). ونجد أن حياته تجسد أفكاره وقناعاته، فهو يأكل القليل من الطعام ويتجنب النساء، مثل "كهنة" مصر القديمة الذين تركوا متاع الدنيا. كما يجسد زهد المتصوفة في رحلتهم الروحية للتوحد مع الإله. ويحدث أن يتلقى كاهن العصر الحديث هذا رسالة من شابة معجبة به تطلب مساعدته في التعرف إلى عالم الفكر والأدب. وبعد شيء من التردد، يوافق على مقابلتها. وهو يعبر بصراحة عن

(١) كل الاقتباسات مأخوذة من هذه الطبعة من الرواية.

احتقاره للنساء، لما يراه من تفاهتهن واهتماماتهن السطحية، وعدم فهمهن لشؤون الروح، وعجزهن عن إدراك القيم العليا، حيث يصف الفتاة، التي تظل بلا اسم على مدار الرواية، بأنها "طائشة" و"تافهة" و"حمقاء". ونراه يعاني للتوصل إلى كيفية توجيهها صوب "دين الفكر" إذ يدرك أنه سيضطر إلى "أن يخلق هذه الفتاة خلقًا جديدًا" (ص٣٢)، فتقع عيناه على كتاب في مكتبته، وهي رواية تاييس بقلم أناتول فرانس (*Anatol France,Thais*)، وتدور حول عاهرة تجد الخلاص بمساعدة بفنوس. فيعطي راهب الفكر الكتاب للفتاة ويطلب منها قراءته على أن تعود إليه وتقابله بعدها. وفي زيارتها الثانية تدعوه لمشاهدتها وهي تلعب التنس، مؤكدة عليه أن من واجب المخلّص أو النبي النزول إلى مستوى الناس الذين يحاول تحقيق الخلاص لهم، وذلك كي يتمكن من الصعود بهم إلى العلا. وتفاجئه قوة حجتها ولكنه يعاند في رفضه التحرك من "صومعته". ثم يأتيه زوج الفتاة زائرا فيكتشف أنها كذبت عليه، فيواجهها بأكاذيبها في زياتها التالية ويطلب منها الانصراف بلا رجعة. وهو إذ يتصور ضرورة عودتها إليه، يعذبه غيابها فيبدأ في كتابة "رسائل إلى طيفها". ثم يعرف من زوجها أنها كانت على علاقة بممثل، ويطلب الزوج منه أن يتوسط بينهما في إتمام إجراءات الطلاق. ويتم الطلاق بين الزوجين، بينما يتأكد رأي راهب الفكر في النساء حينما يعلم أنها "قد تزوجت شخصية معروفة بالتفاهة وقلة الذكاء، فأدرك أنها ظفرت أخيرًا بالزوج المثالي للمرأة العصرية" (ص٢٧١).

وتمثل الرواية تدخلا واعيا من المؤلف في النقاشات الوطنية الدائرة حول نموذج المرأة الحديثة. فكما أكد جورج طرابيشي، لا يدين توفيق الحكيم تلك المرأة تحديدا في الرواية، ولكن إدانته ممتدة لتشمل كل النساء (جورج طرابيشي [١٩٧٧] ١٩٩٧، ١٣٠). كذلك هي لا تمثل تلك الزوجة وحدها، وإنما تمثل كل الزوجات، أو الأدق أنها تمثل كل الزوجات المصريات المعاصرات الطامحات إلى الحداثة والتحرر. ويتم التأكيد على صورتها السلبية عبر مقارنتها بزوجة كارل ماركس التي ساندت زوجها وتبعته أينما ذهب، وزوجة بنجامين دزرائيلي، ماري آن، التي أخفت مرضها القاتل عن زوجها كي لا تضيف إلى همومه وتمكنت مع ذلك من

توفير حياة مثالية له، وكذلك الإلهة إيزيس التي كان وفاؤها وعشقها لزوجها أوزوريس أسطوريا، وأخيرا السيدة خديجة، أولى زوجات سيدنا محمد (ص) والتي وفرت له الدعم المالي والمعنوي في السنوات الأولى من الرسالة. ولكن تلك النماذج المثالية إنما جاءت لتؤكد فشل المرأة الحديثة، لا الإشارة إلى إمكانياتها الإيجابية. فمثلما يلوم الفلاحة على مساوئ ومشاق الحياة الريفية، يلوم المرأة الحديثة المتحررة على جميع التفاهات والتقليد السطحي للحضارة الغربية.

وتمتلئ الرواية بالمونولوجات والحوارات حول المرأة المثالية والرجل المثالي، وعن الزواج الحديث، وعن العلاقات المثالية بين الجنسين في العصر الحديث، بما لا يدع لدى القارئ أو القارئة أي شك فيما يتعلق بموقف توفيق الحكيم من الموضوع. كما يمنح الزوجين فرصة التعبير عن آرائهما حول الزواج والعلاقة المثالية بين الزوج والزوجة في العصر الحديث. وينتمي الزوج إلى عائلة ميسورة من الطبقة الوسطى أرسلته للدراسة إلى إنجلترا حيث تعلم متعة القراءة وإعمال العقل، وكان يرغب دوما في أن تكون شريكة حياته زوجة يستطيع التفاعل معها على مستوى فكري وثقافي. وعلى الرغم من انتماء الزوجة إلى عائلة طيبة من الطبقة الوسطى، ولكنها مثل غالبية نساء طبقتها نالت تعليما سطحيا تافها. فيدعوها زوجها بالفتاة الطائشة ويريد أن يصلح من حالها وأن "أصنع منها المرأة التي أريد" (ص١٥٩). كما يعرفها على الرياضة وكذلك تكتسب عادة القراءة. ولكن سعيها إلى قراءة الأدب يؤدي إلى سقوطها إذ يمكنها من الكتابة في كراستها الحمراء حيث تعترف بخطاياها وعلاقتها الغرامية المحرّمة. ويواصل الزوج التعبير عن عدم قدرته على تصديق خيانتها له وعدم احترامها لعلاقتهما، إذ كان يعاملها مثل "(ليدي) من سيدات الأرستقراطية الإنجليزية" (ص١٦٣)، فلا يتدخل قط في شؤونها ولا يسألها عن أصدقائها، وهو لا يستطيع أن يفهم ما الذي يجعلها تقول إنها تشعر بالملل، فهو يصحبها إلى كل مكان ويستجيب لكل نزواتها. إنه باختصار زوج مثالي يراعي زوجته ويخلص لها ويعاملها باحترام ويتوقع منها أن تكون رفيقة حميمة. والتمثيلات المذكورة أعلاه كلها تخص نموذج بطل عصر

النهضة الذي نجده عند قاسم أمين ومحمد حسين هيكل وأحمد لطفي السيد، وغيرهم، أي رجل العصر الحديث المثالي الباحث بلا جدوى عن امرأة العصر الحديث المثالية.

أما الزوجة فتعبر عما يعتبره توفيق الحكيم أفكار المرأة الحديثة. فهي تؤمن بالحرية الجنسية، وضرورة القيام بمغامرات لتجنب الملل، كما ترى أن مفهوم شرف المرأة قد تغير في العالم الحديث بحيث يصبح شرف المرأة الجميلة الآن مهدَّدا إذا كانت "عاطلة من المعجبين" (ص٢١٠). وهي عاجزة عن تحقيق مقولة الخطابات الوطنية بشأن الجمع بين الحداثة والفضيلة. ونجد راهب الفكر مندهشا إذ ينصت إلى حديثها، فيصل إلى نتيجة مفادها أن آراءها تستند إلى قناعاتها و"طبيعتها"، ثم يشرع في إدانة آرائها وأفعالها إدانة أخلاقية قائلا: "ترى هل أُلغيت مبادئ الأخلاق في هذا المجتمع؟! وحذفت كلمات الفضيلة والعفة والحياء من القواميس المعمول بها دون أن يدري؟"، كما يلاحظ استهانتها بحديثه إذ تقوم بتجميل وجهها بالبودرة والروج أثناء حديثه إليها، فيتأمل المشهد في حنين إلى "يوم كانت زينة المرأة شيئًا خفيًا، يتم في حجرة مغلقة ... [عندما] السيجارة كانت لا تدخنها من النساء غير العاهر، والخمر لا يحتسيه غير المومس!" (ص٢١١-٢١٢).

إن احتقار توفيق الحكيم للمرأة الحديثة لا يقوم فقط على أسس أخلاقية، وإنما يضرب بجذوره في فلسفته الحضارية، التي يمثل فيها الغرب، بوصفه امرأة، الخصائص المادية والمساعي التافهة وراء المتع الدنيوية. فطبقا لتلك المنظومة يكون الشرق -بما يمثله من روحانية- مذكّرا، وهي ذكورة تقع على النقيض التام من الغرب المؤنث، والمرأة الوطنية الحديثة. وتقدم كتابات الحكيم أحد أقوى التجسيدات للفكرة المشتركة في سردية عصر النهضة، أي الاحتفاء بالعزوبة، وقد أشار النقاد إلى تكرار فكرة عدم ملاءمة الزواج للحياة الفنية في أعمال الحكيم (Starkey 1987, 50-54). وكما سبق القول، قام الرافعي بتوجيه نقد ساخر لاذع لما

اعتبره تخليا عن الرجولة الإسلامية الأصيلة، حيث يكون الزواج في حد ذاته إنجازا إلى جانب كونه واجبا وطنيا في السياقات الاستعمارية. ولكن إعلاء الحكيم لقيم العزوبة وعدم الزواج، وما يستتبعها من عداء للنساء يمكن مع ذلك أن يعتبر رفضا دفاعيا باطنيا للتمثيلات الكولونيالية لرجولة الرجل الخاضع للاستعمار. فيعادل المثقف المناهض للاستعمار التأنيث الاستعماري بتأكيد الرجولة اللاجنسية التي تحيا بالمساعي الروحانية والفكرية. وقد أوضح ستيف ديرن كيف واجه الهنود الوطنيون التمثيلات الكولونيالية بتأكيد العفة وممارسة الزهد، إلى جانب الاهتمام بالقوة البدنية والقدرة الجنسية في العلاقات القائمة مع النساء الصالحات. فنجد في الهند تحديدا أن ما التزم به غاندي من "عفة وسيطرة على الرغبة الجنسية كان جزءا مهما من الحركة الوطنية الهندية" (Steve Derne 2000, 243). ونجد فكرة العفة والعزوبة واضحة باعتبارها مسألة مهمة في خطابات رجال النخبة من الطبقة الوسطى عند شكواهم من عدم قدرتهم فى العثور على المرأة المصرية المناسبة. ولكنها فكرة أضعفتها المقولات الإسلامية بشأن أهمية زواج المؤمنين.

وقد أكد محسن جاسم الموسوي أن وضع محسن في رواية **عصفور من الشرق** ليس مطابقا لرأي إيفان المستقطب بشأن الشرق والغرب (Al-Musawi 2003, 194)، إذ إن المتحدث بلسان الحكيم هنا لا يصل إلى قرار نهائي بل يتمسك بنظرة فضولية تحاول فهم النضال العدائي والمعقد والوجودي المناهض للاستعمار. كذلك نجد أن إعجاب الحكيم بالحضارة الغربية يرد في كل كتاباته، وقد اعتبر المرحلة الفرنسية مرحلة شكلت وعيه وأوجدت قطيعة مع سنوات حياته السابقة. ففي كتاباته المعبرة عن سيرة حياته قبل فرنسا وبعدها، نراه يعنون المرحلة الفرنسية **زهرة العمر** (١٩٤٣)، بينما يأتي الكتاب التالي، والذي يحكي فيه عن حياته قبل السفر إلى فرنسا، بعنوان لافت للانتباه وهو **سجن العمر** (١٩٦٤). وقد عرّفته فرنسا على كنوز الغرب وحياة الفكر. أما إيفان، فهو قرين محسن الذي يعبر عن مشاعره وآرائه التي يكبتها عقله الباطن. ويستعين الحكيم باستمرار بأصوات من الغرب تدافع هي عن الشرق، مثلما هو الحالة مثلا مع عالم

الاثار الفرنسي الذي ورد ذكره فيما سبق، وهي أداة فنية تكشف عن مستويات الضعف والحاجة إلى التبرير التي يعايشها على مستوى الوعي.

ويقوم توفيق الحكيم في كتاباته اللاحقة بنقل هذا النضال إلى الساحة الوطنية حيث يتجسد الأخر الحضاري في النساء. ويصبح تأكيد الرجولة الوطنية مشروطا بالسلطة والتحكم في النساء، بما يخلق تحالفا غريبا بين السيادة الاستعمارية والوطنية والأبوية على أجساد النساء. وقد كانت رواية **الرباط المقدس** إسهاما في الجدل الثقافي والاجتماعي الدائر حول الأدوار الجندرية في الأمة الناشئة. فقد اختارها الكاتب والصحفي إحسان عبد القدوس في عام ١٩٥٦، أي بعد مرور عشرة أعوام على صدورها، لتتم إعادة نشرها ضمن سلسلة "الكتاب الذهبي" الصادرة عن دار روز اليوسف للنشر. ويخبرنا الحكيم في هذه الطبعة الثانية أن الرواية قد أحدثت ضجة حين نشرها، وأن إحسان عبد القدوس قال إنها مهدت الطريق أمام ظهور نوع جديد من الكتابة[١] وهي مقولة نجمت بالضرورة عن شيوع فكرة المرأة الحديثة الضالة التي تسيء استخدام الحرية التي اكتسبتها مؤخرا من ثَمَّ تحتاج إلى الإرشاد والسيطرة المحكمة من رجل يضعها على الطريق الصحيح. وقد انتشرت تلك التيمة على مدار الستينيات في الأدب الرائج وكذلك في المعالجات السينمائية للروايات، وخاصة تلك التي كانت من تأليف إحسان عبد القدوس.

هذا وقد أكدت آن ماكلينتوك على أن الرغبة الكولونيالية لم تكن متطابقة لدى الرجال والنساء، فقد كانت بالنسبة للرجال "سياسة إحلال واستبدال" (politics of substitution)؛ إذ كان الرجل المستعمَر يطمح إلى أن يحل محل السيد، أما بالنسبة للنساء فقد كان الأمر "فعل استحواذ" (act of appropriation) (McClintock 1995, 362 Anne). إن كراهية توفيق الحكيم للنساء، والمشهور بها باعتباره "عدو المرأة" هي نتاج مباشر للوعي الاستعماري

(١) وردت في مقالة تيريزا فابي كمال (١٩٨٨).

المحاصَر، وأداة دفاعية ضد العدوان الاستعماري. ونجد أن إنتاجه الأدبي والصحفي الكبير كان له تأثيره الواسع على المخيلة الوطنية ويمكن تمييزه في آراء ومواقف أخرى معادية للنساء، وإن كانت أقل صراحة ووضوحا. وقد أصاب أشيس ناندي في قوله "إن الكولونيالية هي في الأساس مسألة وعي، ويجب هزيمتها نهائيا في أذهان الرجال" (Ashis Nandy 1983, 63).

الجـــزء الثاني

الفصل الرابع

ثلاثية نجيب محفوظ

والرمزية الوطنية

إن ثلاثية نجيب محفوظ (١٩١١-٢٠٠٦) عن مدينة القاهرة، ممثلة في رواية **بين القصرين** (١٩٥٦)، **وقصر الشوق** (١٩٥٧)، **والسكرية** (١٩٥٧)[1] تعتبر من أهم أعمال كاتبها ومن العلامات البارزة في تاريخ الرواية العربية. وتتميز حياته الأدبية بوفرة إنتاجه الأدبي وتطوره الفني. وقد نالت مكانته الأدبية وإسهاماته في الأدب العربي الحديث اعترافا دوليا في عام ١٩٨٨ بحصوله على جائزة نوبل في الأدب. وتحتل الثلاثية، على وجه الخصوص مكانة متميزة بين أعماله المبهرة لما تركته من بصمة فنية وخطابية واضحة على الأدب العربي المعتمد، فقد وصفها البعض باعتبارها "ملحمة ميلاد مصر الحديثة (Leeuwen 1995, 93)، و"رمزية وطنية" (Haydar and Beard 1993, 6)، وشكلا من أشكال رواية الأجيال (roman fleuve) (El-Enany 1993, 70)، وكذلك "رواية المرحلة" (عبد الحميد القط ١٩٨٢، ١٣٤)، ومثال لــ"أدب القضايا الفكرية" (شكري ١٩٦٤، ٧)، ورواية "غيرت موازين الأدب العربي تغييرا جذريا" (Jayussi 1993, 13). والثلاثية بلا شك وثيقة مهمة وعمل عظيم في التاريخ الاجتماعي، حيث تسجل حياة مثال العائلة المصرية في النصف الأول من القرن العشرين على خلفية الاضطرابات السياسية الاجتماعية والتحولات الثقافية على مدار العقود الثلاثة السابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ التي قامت بها حركة الضباط الأحرار.

---

(١) جميع الاقتباسات واردة في الطبعات التالية: **بين القصرين** ([١٩٥٦]، ١٩٨٣)، **قصر الشوق** ([١٩٥٧]، ١٩٨٤أ)، **السكرية** ([١٩٥٧]، ١٩٨٤ب).

وتتبع الحكاية حياة عائلة أحمد عبد الجواد في الفترة من عام ١٩١٧ وحتى عام ١٩٤٤، وتتأثر الحبكة بالأحداث السياسية الكبرى، كمظاهرات عام ١٩١٩ ضد الاحتلال البريطاني، ونفي سعد زغلول ثم عودته إلى مصر، والحربين العالميتين الأولى والثانية، والاعتقالات السياسية للشيوعيين والإخوان المسلمين. إن كمال، ابن عبد الجواد، هو الشخصية المحورية، كما أنه يمثل نجيب محفوظ، وذلك تبعا لعديد من النقاد بل وطبقا لنجيب محفوظ نفسه القائل "أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية" (اقتباس من شكري ١٩٦٤، ١٧). وتوجد بالفعل أوجه شبه عديدة بين كمال ونجيب محفوظ، إذ إن افتتان كمال بعايدة يشبه افتتان محفوظ بامرأة "لم تكن فتاة تقليدية مثل بنات العباسية، بل كانت تميل إلى الطابع الأوروبي في مظهرها وتحركاتها، وهو طابع لم يكن مألوفاً آنذاك" (مقابلة مع نجيب محفوظ، رجاء النقاش ١٩٩٨، ١٠٥-١٠٦). كذلك عند حديثه عن والديه نكتشف أن علاقة كمال بوالدته كانت شبيهة بعلاقة محفوظ بوالدته، فقد كانت والدة نجيب محفوظ أميّة مثل أمينة والدة كمال، ولكنها كانت مع ذلك "مخزناً للثقافة الشعبية" (ص١٤). كما كانت تحب الحسين وتزور ضريحه يوميا خلال الفترة التي عاشوها في الجمالية، كذلك كان والد والدته هو الآخر شيخا أزهريا. ولكنهما غير متماثلين، فلم يكن والد محفوظ شخصية متسلطة مثل أحمد عبد الجواد، ومع ذلك يخبرنا محفوظ أنه كان أقرب إلى والدته بسبب عدم وجود والده معظم الوقت. إن كمال يمثل أيضا جيل مثقفي عصر النهضة، إذ تحمل أزمته الفكرية والوجودية أزمة جيل بأكمله طبقا لنجيب محفوظ نفسه (ورد في شكري ١٩٦٤، ٧). فالمأزق الذي يعيشه شبيه بمأزق حامد وإبراهيم الكاتب، أي مأزق بطل عصر النهضة الممزق بين ثقافتين والشاعر بالغربة وعدم القدرة على الدخول في علاقة مجدية مع امرأة. كذلك يكشف لنا محفوظ أنه مثل كمال كان قد قرر في وقت ما عدم الزواج على الإطلاق في سبيل التفرغ للأدب، بما يسلط الضوء على النقاش الدائر في عصر النهضة حول نوع المرأة التي يمكن الزواج بها (مثلما هو الحال عند حامد وإبراهيم

الكاتب)، وأيضا عن تأثير الزواج على المثقفين (مثل الشخصيات الروائية المعبرة عن توفيق الحكيم) (وردت في شكري ١٩٦٤، ١٠٧).

وقد تم وصف الثلاثية بأنها تنتمي إلى "القصص الرمزي الوطني" بناء على مفهوم فريدريك جيمسون النقدي، بمعنى كون الثلاثية معبرة عن هموم سياسية اجتماعية، مع وضع ثورة ١٩١٩ في قلب أحداث السرد الروائي (Haydar and Beard 1993, 8). وقد أشار الكثيرون إلى العلاقة المباشرة بين تطورعائلة عبد الجواد ومصيرها وبين التحولات الكبرى السياسية والاجتماعية التي أصابت الأمة. فعلى سبيل المثال نجد أن وفاة فهمي، ابن عبد الجواد، في مظاهرات ١٩١٩ يشير إلى بداية عصر جديد في مصر مع سلسلة من الاضطرابات والصراعات فيما كان يبدو وكأنه نظام العائلة الاجتماعي الثابت والمستقر في **بين القصرين**. كذلك كثر الحديث عن مدى اقتراب الأحداث من الواقع، أو مدى كون الثلاثية مرآة صادقة تعكس العالم الحقيقي. وأذهب إلى أن الثلاثية تقدم صورة مجازية وطنية معتمدة من حيث مدى تعبيرها عن الخطاب الوطني الحداثي للنخب الليبرالية في عصر النهضة. وهو ما لا يعني تماما القول بأن الحياة الشخصية لشخوص الرواية مرتبطة بالتطورات التاريخية أو السياسية الاجتماعية، وإنما يعني ذلك أن الأحداث وشخوص الرواية والحبكة تعكس وتكوّن الخطاب الوطني السائد حول الطريق إلى الحداثة، وحول التطور الحتمي المستقيم من المجتمع التقليدي إلى المجتمع الحديث، وكذلك عن التعارض الجذري بين القيم التقليدية والحديثة، وعن ضرورة التخلي عن ما هو قديم لصالح ما هو جديد. إن الثلاثية هي بمنزلة تجسيد فني لارتقاء الأمة إلى الحداثة من وجهة نظر نخب عصر النهضة كما دعا إليه قاسم أمين وغيره من مصلحي عصر النهضة. إن التحولات التي طرأت على بناء الأنوثة والذكورة المثالية في الروايات الثلاثة تعكس الخطاب الوطني السائد الذي شكّل الأدب العربي المعتمد كما يمثل مخيلة النخبة الوطنية. إن الدراسة النقدية للشخصيات الروائية وما مرت به ومصائرها توضح كيف قام نجيب محفوظ

بإسقاط رؤيته الخاصة لحاضر الأمة وماضيها ومستقبلها على الثلاثية، وهي رؤية جاءت متماشية مع الخطاب الليبرالي السائد حينها والذي تبناه أدباء عصر النهضة.

أمينة: مثال المرأة "التقليدية"

أمينة من أشهر الشخصيات النسائية في تاريخ الرواية العربية، فهي مثال المرأة التقليدية في المخيلة الوطنية العربية، إذ إن مجرد ذكر اسمها يثير على الفور صورا للفضائل النسائية التقليدية: الطاعة والإخلاص التام للأسرة وعاطفة الأمومة. فالمشهد الافتتاحي في رواية بين القصرين يقدم أمينة إلى القراء بعرض مشهد عبقري لعلاقتها بزوجها، سيد أحمد عبد الجواد، ذلك النموذج الأعلى للأبوية المطلقة، كما يقدم القواعد التي تحكم علاقة الزواج من منظور "تقليدي".

> عند منتصف الليل استيقظت، كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة من منبّه أو غيره ...
>
> هي العادة التي توقظها في هذه الساعة، عادة قديمة صاحبت شبابها منذ مطلعه ولا تزال تستأثر بكهولتها، تلقنتها فيما تلقنت من آداب الحياة الزوجية، أن تستيقظ في منتصف الليل لتنتظر بعلها حين عودته من سهرته فتقوم على خدمته حتى ينام. (بين القصرين، [١٩٥٦] ١٩٨٣، ٥)

يتم تصوير أمينة هنا باعتبارها امرأة مصرية تقليدية، تنصاع بلا أي تردد أو تشكك لسلطة زوجها وتحكمه في حياتها فتخضع لكل نزوة من نزواته. ونتعرف عليها في النص لأول مرة وهي امرأة في الأربعينيات من عمرها ووالدة لأربع أبناء، إذ كانت قد تزوجت وهي في الرابعة عشرة من عمرها وانتقلت بعدها إلى بيت عائلة زوجها. وأصبحت منذ تلك الفترة بالفعل سجينة بيتها، إذ نادرا ما يسمح لها بالخروج من البيت بما في ذلك الخروج لزيارة والدتها. إن عزلتها تكاد تكون عزلة تامة حيث يتحول بيتها إلى عالمها بما لا يسمح لها سوى بالنظر

إلى الشارع عبر فتحات مشربيتها الضيقة. وبعد وفاة حماتها صارت هي المسؤولة عن البيت بمساعدة امرأة كبيرة في السن. وكثيرا ما نراها تخشى البقاء وحدها في البيت، وتخاف من الجن والعفاريت، ولا تشعر بالأمان إلا في وجود زوجها بالبيت. وتعوض أمينة حياتها السجينة فى بيتها على مدار ما يزيد على ربع القرن فتخلق عالمها الخاص على سطح البيت، حيث تربي الحمام والدجاج وتزرع حديقة صغيرة، بما يوفر لها بديلا جميلا للعالم الذي تفتقده. ومع ذلك نراها من آن إلى آخر تتمنى لو يسمح لها بمزيد من الزيارات لوالدتها، أو زيارة ضريح الحسين الذي يقع على مسافة قريبة سيرا على الأقدام من مكان سكنها. "لم تكن ساخطة ولا متذمرة، إنها أبعد ما تكون عن هذا. بيد أنها ما تكاد تنفذ ببصرها من ثغرات الياسمين واللبلاب إلى الفضاء والمآذن والأسطح حتى تعلو شفتيها الرقيقتين ابتسامة حنان وأحلام" (ص٣٦). وقد اعتاد زوجها السهر طول الليل خارج البيت خلال العام الأول من زواجهما، وحاولت مرة الاعتراض "المؤدب" على غيابه اليومي عن البيت ولكن رد فعله العنيف أسكتها عن الشكوى إلى الأبد، فقد تعلمت الدرس: عليها الطاعة غير المشروطة "حتى كرهت أن تلومه على سهره ولو في سرها، ووقر في نفسها أن الرجولة الحقّة والاستبداد والسهر إلى ما بعد منتصف الليل صفات متلازمة لجوهر واحد". (ص٨). ونراها تكسر القواعد مرة وهي في الأربعينيات من عمرها حين يشجعها غياب زوجها عن البيت ومبيته في الخارج، وحين يدفعها أبناؤها، فتقرر زيارة ضريح الحسين. وينتهي اليوم بمصيبة إذ تصدمها سيارة مارة وتكسر عظمة الترقوة، فتنكشف مغامرتها السرية، ويطردها عبد الجواد من البيت لفترة عقابا لها. إن رد فعله القاسي هو لضمان أقصى درجات الخوف والسيطرة على أهل بيته.

أمينة هي مثال المرأة التقليدية، وبناء اجتماعي حديث مليء بالتناقضات والالتباس في السردية الوطنية. فهي من ناحية أم حنون وطيبة يحبها كل أبنائها وتنال تقدير المجتمع لإخلاصها وتفرغها لأسرتها، ولكنها من ناحية أخرى أم تقليدية أميّة تؤمن بالخرافات، والنموذج لما كانت تستهدفه المشروعات الإصلاحية

لنخب عصر النهضة. ففي السردية الوطنية الليبرالية تكون المعتقدات الخرافية مؤشرات على التخلف الكامن في التراث والتقاليد التي نبذها الإصلاحيون وسعوا إلى تجاوزها. ونحن نرى أمينة وهي تطلب من أبنائها عدم النطق بأسماء الجن أو العفاريت لتجنب غضبهم (ص٦٣). كما نسمع مرارا بعدم قدرتها على تربية أبنائها تربية جيدة منضبطة، وهي سمة تنتقدها فيها ابنتها خديجة. كما يقال لنا أيضا إن أسلوب تعاملها المتساهل لا يؤدي إلى تفكك الأسرة بسبب الحضور القوي لأحمد عبد الجواد. إن أمينة هي المقابل للأم المتعلمة الحديثة التي تربي أبناءهم استنادا إلى الأساليب العلمية الحديثة في تربية الأطفال بما يجعل كلا منهم مواطنا حديثا في الأمة الجديدة. إن أمومتها التقليدية وأسلوب رعايتها لأسرتها يتسم ربما بالدفء والحنان ولكنه ليس كفؤا ولا كافيا لتحقيق متطلبات مواطني الدولة الحديثة. فقد كانت أمينة امرأة غير متعلمة ومع ذلك كانت غير مدركة لما بها من قصور، فكانت راضية بثقافتها الشعبية المتوارثة بشأن الدين والقصص الدينية لأن والدها كان رجل دين وحافظا للقرآن. إن عزلتها التامة وعدم تمتعها بأي قدر من التعليم ينعكس على سبيل المثال في عجزها الكامل تقريبا عن فهم المشهد السياسي ومخاطر الاحتلال البريطاني ودور سعد زغلول. ونجد أبناءها يتعاملون بلطف مع جهلها هذا فيحاولون أن يشرحوا لها التعقيدات المتصلة بالصراعات السياسية، ولكن عالمها القاصر والمحدود يحول تماما دون فهمها للهموم والقضايا المرتبطة بما يحدث خارج حدود عالمها الخاص (ص٣٣١). وفي بيت أمينة، حين يتكلم الرجال في السياسية تصمت النساء (ص٣٣٦). كذلك كانت أمينة حافظة راعية للتقاليد التي تقيدها، فقد أصابها الذهول من جراء تصرف زينب، زوجة ابنها ياسين، التي كسرت قواعد الأصول حين وافقت على الخروج مع زوجها لقضاء سهرة في المدينة، فقد تخطت تصرفات زينب حدود ما كان متاحا للنساء، فنجد أمينة "عابت هذا السلوك بعين امرأة قضت عمرها حبيسة وراء الجدران" (ص٢٩٦).

وعلى الرغم من كون أمينة هي أكثر شخصية نسائية متكاملة البناء في الثلاثية، حيث نرى لمحات من حالتها النفسية في مواقف متعددة، ولكنها ليست بالشخصية المركبة أو العميقة مثلما هو الحال بالنسبة لشخصية أحمد عبد الجواد وغيره من شخصيات الرجال في الثلاثية. فإن نجيب محفوظ لا يمنحها صوتا واضحا إلا في الجزء الأخير من الثلاثية، وذلك بعد وفاة زوجها، "سيدها" كما كانت تشير إليه، حين يركز المؤلف على رد فعلها للمأساة ويمنحها مساحة كبيرة نسبيا وصوتا تعبر به عن نفسها. فعلى مدار الثلاثية يكون اتصال أمينة بالعالم الخارجي محكوما بزوجها ومرتبطا بمدى اتصاله هو بالعالم الخارجي. فنادرا ما يسمح لها في **بين القصرين** بالخطو خارج بيتها، كما تتعرض لعقوبة الطرد من البيت حين تجرؤ على زيارة ضريح الحسين دون إذن. أما في **قصر الشوق** وبعد وفاة ابنها شوقي واللين النسبي في سلوك زوجها، يتم السماح لها بقدر من حرية الحركة، ولكن في **السكرية** حين يكبر عبد الجواد في السن وتقل قوة قبضته يصبح في إمكان أمينة الخروج يوميا لزيارة الأضرحة أو زيارة بناتها. أما وفاته فتطلق العنان لصوتها، فنسمع صوتا مفجوعا لا يرثي وفاته وإنما كذلك يرثي نهاية الحياة التي اعتادتها، وتأتي كلماتها "خلا البيت من سيدي" ([١٩٥٧] ١٩٨٤ب، ص٢٧١) معبرة تعبيرا رمزيا عن الفراغ الذي تعيشه الآن بعد رحيل مبرر حياتها أي خدمة زوجها. ونجدها في حزنها، متسقة مع خضوعها للنظام الاجتماعي الذي فرضه عليها زوجها، فتشعر بالحنين إلى أيام عزلتها: "ما أجمل ذكراها والمشربية آخر حدود دنياي حيث أنتظر عودة سيدي آخر الليل وهو من قوته يكاد يهز الأرض عند مغادرته الحنطور ثم يملأ الحجرة بطوله وعرضه والعافية" (ص٢٧٥).

إن خضوع أمينة للسلطة الأبوية يتم تصويره كشرط للتمتع بالاحترام في النظام الاجتماعي التقليدي، إذ يتم تقديم مكانتها الجديرة بالاحترام بالمقارنة بالمصير المشؤوم لوالدة ياسين، أي زوجة عبد الجواد الأولى، حيث قام هذا الرجل مثال السلطة الأبوية بتطليق زوجته بسبب عدم انصياعها التام وغير المشروط لأوامره، إذ أصرت على حريتها في زيارة والدها من آن لآخر، وهو مطلب أدى

إلى تعرضها للتأنيب البالغ ثم الضرب على يد زوجها. وعندما فرت إلى بيت والديها، طلقها ليؤدبها كما ادعى تجاهلها، واثقا من عودتها إليه. وعند إخباره بأنها على استعداد للعودة إليه بشرط عدم حبسها أو ضربها، ثارت ثائرته وأقسم بعدم إرجاعها إليه أبدا. وقد نشأ ياسين مع أمه التي ربته حتى بلغ السابعة من عمره ثم تم أخذه منها إلى بيت أبيه، حيث ينشأ ليصبح شبيها بوالده ويشاركه آراءه في النساء. من ثم فإن أي مؤشر على حرية الإرادة أو الحركة تمارسها والدته، وهي التي تزوجت بعد والده، تصبح في نظر ياسين خطيئة ونجاسة: "وكل امرأة لعنة قذرة. لا تدري امرأة ما العفة إلا حين تنتفي أسباب الزنا. حتى امرأة أبي الطيبة، الله وحده يعلم ماذا كان يمكن أن تكون لولا أبي!" ([١٩٥٦] ١٩٨٣، ص٧٦). إن ذم ياسين في النساء وقناعته بأنهن جميعا منحلات من ثم مصدر للخطر إن لم تكن الواحدة منهن خاضعة لسلطة رجل ما في حياتها هي قناعة مصدرها بهيجة، والدة خطيبته مريم. فبعد وفاة زوجها راودت عبد الجواد عن نفسها، فتخلت بذلك عن الاحترام الذي كان يحققه لها الزواج، ويزداد ذلك "الاحترام" انحسارا، كما تتبدد أمومتها عندما تغازل ياسين، خطيب ابنتها وتدخل في علاقة معه. ومن الواضح أن نجيب محفوظ أراد تعقيد البنية التقليدية للأعراف الاجتماعية من خلال تصوير شخصية امرأة متزوجة محترمة تفقد الاحترام بعد خروجها من سلطة الرجل، وهكذا فإن صورة النظام الاجتماعي "التقليدي" عند محفوظ لا تتيح للمرأة سوى اختيارين: الاحترام مع الانصياع أو سوء السمعة مع التحرر.

وقد ركز النقاد على وضع العاهرات في روايات نجيب محفوظ، إذ ترى ميريام كوك في إشارتها إلى حميدة في **زقاق المدق** (١٩٤٧) أنها تتخذ قرارا واعيا بعدم الزواج وبالتالي عدم اكتساب "الاحترام الاجتماعي" عبر الزواج (Cooke 1994, 109). وتخلص ميريام كوك إلى أن "عاهرات محفوظ لسن نساء ساقطات، وإنما نساء ينتمين إلى العصر الحديث فتعرضن لخيارات وقيم جديدة فتمردن على التوقعات الاجتماعية التقليدية. إنهن يقمن بصياغة مستقبل مختلف خلال فترة التحولات" (Cooke 1994, 115-116). ولكن العاهرات في ثلاثية نجيب

محفوظ لا يتمردن على النظام الاجتماعي وإنما هن جزء أساسي منه، بل إن وجودهن يضمن في الواقع استمرارية البنى الأبوية ورسوخها، فهن نقيض أمينة، مثال المرأة الخاضعة المحترمة وما يصاحب ذلك في الوقت نفسه من "جدارة بالاحترام". إن وجودهن في العمل الروائي يؤدي إلى الكشف عن التناقضات الكامنة في البنى الأبوية والتي تعتمد فيها منظومة المرأة الملاك على المرأة العاهرة. إن الصورة الجنسية التي ترد عليها جليلة في النص الروائي من خلال دورها بعشيقة عبد الجواد "هي جزء ضروري لاقتصاد الرغبة حيث تتم إعادة توزيع الرغبة بعيدا عن النساء 'المحترمات' في صالح الخليلات والعاهرات" (Mondal 1999, 9). وعلى الرغم من أن العاهرات يضمنّ استمرارية البنى الأبوية، فإن موقعهن على الهامش قد يؤدي إلى التهديد والإخلال بما يبدو وكأنه نظام اجتماعي مستقر. ففي زفاف ابنته نرى الجدار الذي بناه عبد الجواد ليفصل بين الحياتين اللتين يعيشهما، أي بين حياة الفاجرة مع العاهرات وحياته المحترمة مع أسرته، هو جدار يتزعزع حين تتخطى جليلة الحدود وتوبخه بشأن علاقتهما أمام أصدقائه ورجال عائلته. ولا تغيب أفعالها المشينة عن أمينة التي كانت دوما على علم بحياة زوجها السرية ولكنها اختارت تجاهلها. أما هو فيشعر بالخطر والضعف عند افتضاح نفاقه. وهكذا تأتي حادثة الزفاف للتذكرة بهشاشة النظام الاجتماعي القائم على الخوف وقيم النفاق، فمصائر العاهرات ومغامراتهن مع عدد من أعضاء عائلة عبد الجواد تلقي ضوءا على التصدعات في النظام الأبوي كما تتنبأ بزواله. إن ما يعانيه كمال من يأس وفقدان للأمل يدفعه إلى عالم العاهرات، فينضم هو الآخر إلى دائرة جليلة حيث يجد الراحة في بيتها. وتصبح جليلة سيدة نفسها وتدير أعمالها، بينما ينتهي الأمر بزبيدة وحيدة وفقيرة تجول الشوارع كالمجنونة. أما زنوبة، وهي صغرى العازفات في فرقة زبيدة التي كانت عشيقة عبد الجواد القديمة، والتي اتخذها عبد الجواد عشيقة هي الأخرى في مرحلة ما، فتتركه من أجل ابنه ياسين. بل تصبح زنوبة زوجة ياسين وتتمتع بمكانة المرأة المحترمة، فترسخ أقدامها داخل عائلة زوجها وتكتسب قبولهم عبر تميزها في دور الأم المتفانية والزوجة المطيعة. وحينمـــا تعتـــرض خديجة على زواج ابنها من

ابنة زنوبة، أي ابنة أخيها أيضا، لا يلتفت أحد إلى رأيها. وهكذا تبين لنا حكاية زنوبة مرونة النظام الاجتماعي وإمكانيات التغيير فيه، رغم ما يبدو عليه من ثبات وجمود.

السيد أحمد عبد الجواد: مثال الرجولة "التقليدية"

إن شخصية السيد أحمد عبد الجواد تحمل سمات نمط شخصية دكتور جيكل ومستر هايد، [الرجل ذو الوجهين الذي يعيش حياتين منفصلتين]، في الأدب الإنجليزي. فهو يحكم أسرته بقبضة حديدية، يجمع بين القسوة والصرامة والبأس الشديد لضمان طاعتهم وانصياعهم التام له. ولكنه خارج البيت رجل مختلف، ظريف ولطيف ودبلوماسي ومحب للهو وفاسق. إنه المثال الأعلى للأبوية والذي تعتمد ذكوريته ورجولته على تحكمه في النساء وسلطته على أهل بيته. إن تسلطه على أسرته، كمؤشر على رجولته، لا يمتد إلى النساء فحسب وإنما إلى أبنائه أيضا، إذ يحرم أبناءه من امتيازات الرجولة التي يحتفظ بها لنفسه، فلا يسمح لهم بممارسة هذا النوع من الرجولة. فباعتبارهم من أهل بيته يتوقع منهم إطاعة قوانينه مثلما هو الوضع مع نساء عائلته. فنجده يوبخ فهمي لمشاركته في المظاهرات بينما عبد الجواد نفسه رجل وطني يدعم سعد زغلول وحركته من أجل التغيير. فيتحداه ابنه بعدم السعي للحصول على موافقة أبيه على أفعاله، وذلك لأن منطق عبد الجواد المتسلط يجعله هو الوحيد القادر على تحديد حدود حرية أبنائه. بل إن رجولة عبد الجواد التقليدية الخانقة تعمل في الواقع على تأنيث أبنائه فعليا إذ يعيشون في حالة من الخوف القاتل منه. ففي **بين القصرين**، عندما يتم طرد أمينة من بيتها في أعقاب زيارتها لضريح الحسين، نرى أبناءها وبناتها مغلوبين تماما على أمرهم أمام غضب أبيهم. فنراهم مرعوبين منه ويقومون على استحياء بمحاولات ليراجع نفسه، ولكن دون اتخاذ موقف حاسم تجاهه. وأثناء زيارتهم لأمينة في بين والدتها، يتحداهم جدهم قائلا: "لو كنتم رجالاً لالتمستم الوسيلة إلى قلب أبيكم ليتحول عن عناده. فتبادل ياسين وفهمي نظرات ساخرة من هذه الرجولة

المزعومة التي تذوب لدى ذكر أبيهم" ([١٩٥٦] ١٩٨٣، ص٢٠٣). وعلى المنوال نفسه تثور ثائرته على ياسين لتردده على بيوت الدعارة، أي ممارسة حياة شبيهة بحياته هو نفسه. كذلك يؤنب ياسين لاصطحابه زوجته زينب إلى الملهى الليلي، وهو المكان الذي يعتبره عبد الجواد غير المناسب للنساء المتزوجات المحترمات. وهو يتوقع من كل النساء المحترمات أن يقبلن بمصير أمينة، فيلوم ياسين على سماحه بحدوث مثل هذا الفعل الخاطئ، إذ يرى من وجهة نظره أن موقف ياسين المتساهل مع زوجته يقلل من رجولته: "أي رجل في الرجال أنت؟ ... إنه لا يفسد النساء إلا الرجال وليس كل الرجال جديرا بالقيام على النساء" (ص٣٠٠). وعلى مدار الرواية نجد أن التأثير المؤذي لرجولة عبد الجواد المتسلطة يصيب كل أفراد عائلته، الرجال منهم والنساء.

ورغم عدم رضاه عن لين ياسين تجاه زوجته، نجده قادرا مع ذلك على إيجاد الأعذار له من منطلق رجولته، "هذه الرجولة التي تحل له أن يستقل بنفسه عن إرادته" (ص٣٦٧). وعلى الجانب الآخر يعجز عن إيجاد أي عذر لزينب التي يراها امرأة وقحة تسبب فضيحة لزوجها وعائلته: "لقد أخطأ ياسين ولكنها أخطأت خطأ أكبر" (ص٣٦٨). وكذلك حين يصر محمد عفت، والد زينب وصديق عبد الجواد ورفيق سهرات الشرب، على تطليق ابنته من ياسين بعدما يعلم بإهماله لها وعلاقاته بنساء أخريات (والخادمة تحديدا)، نجد عبد الجواد مندهشا من موقف صديقه. إن رغبة محمد عفت في حماية ابنته من مصير والدتها، أي من أن تتزوج رجلا يقضي لياليه خارج البيت في الملاهي الليلية وفي صحبة العاهرات، لم تكن مفهومة لعبد الجواد، كما أن السماح لامرأة بأن تطلب الطلاق كان بمنزلة قلب تام لنظام الكون. وهو الموقف الذي شاركه فيه ياسين، الذي تثور ثائرته عندما يخبره والده بأنه قد اتفق مع والد زينب على الطلاق، فيثور قائلا: "أيهما الرجل وأيتهما المرأة؟! ليس عجيبًا أن ينبذ الإنسان حذاء أما أن ينبذ حذاء صاحبه!" (ص٣). ففي العالم الأبوي يكون الموقف الشبيه بموقف النساء مهانة كبرى. وعندما يواجه عبد الجواد عصيان فهمي لأوامره مصممًا على المشاركة في الكفاح الوطني، ينفجر

عبد الجواد صائحا: "لن أنقلب امرأة" (ص٤٠١). إن مسألة كون النساء تابعات تماما للرجال تصبح مسألة إشكالية في علاقة الأب بابنته، فنجد عبد الجواد يبغض فكرة زواج ابنته لأن "البنت مشكلة حقاً. ألا ترى أنّا لا نألو أن نؤدبها ونهذبها ونحفظها ونصونها؟ ولكن ألا ترى أنّا بعد هذا كله نحملها بأنفسنا إلى رجل غريب ليفعل بها ما يشاء". (ص٢٥٢).

إن عالم عبد الجواد يتعرض لهزة عميقة بسبب العدوان الاستعماري، ففي أحد الأيام وبينما هو في طريقه إلى بيته بعد سهرة طويلة، يوقفه جندي إنجليزي ويجبره على ملء خندق حفره بعض الفدائيين. وكغيره ممن في عمره ومكانته يجد نفسه مغلوبا على أمره ومهانا. وكان من أكثر ما يشغل باله احتمال هز صورته وهيبته أمام أفراد أسرته إذا هم رأوه في هذا الموقف المهين: "هل يمكن أن تتصور أسرته ما آل إليه حاله من هوان وهي التي لم تره إلا جباراً عزيزًا جليلاً؟" (ص٤٢٢). ونراه يفضي إلى أمينة بسره ويحكي لها تفاصيل توقيفه واحتجازه المهين حيث كانت هي أول من رآه عقب تلك الحادثة. ولكنه في الصباح يستجمع قواه ويحكي القصة بنبرة تجمع بين عدم الاكتراث والطرافة، سعيا للحفاظ على صورته وإحساسه بذاته أمام أهله وأصدقائه. ويتعرض عالمه مرة أخرى للانتهاك حين يزوره شيخ ويخبره حكايات مرعبة عن قريتين تعرضتا لهجوم القوات الإنجليزية، حيث أطلقوا النار وقتلوا الرجال واغتصبوا النساء، فتحمل له تلك الحكاية مخاوف الانتهاك الاستعماري للنساء كأداة لإخضاع الرجال.

ثم نشهد في **السكرية** أفول نجم أحمد عبد الجواد وتراجع سلطته وزوال نموذج الرجولة التقليدية الذي يمثله. وهو ما يحدث عندما يكبر في السن وتتراجع صحته ويعاني آلام فقد أفراد من أسرته، فنراه لأول مرة وهو يتابع الطريق خارج بيته عبر فتحات المشربية، بينما تخرج أمينة يوميا من البيت ([١٩٥٧] ١٩٨٤ب، ص٢٠١-٢٠٣). إنه مشهد يسلط الضوء على المفارقة في تبدل الأدوار إذ نراه الآن يحتل مكان أمينة وراء المشربية، بينما تتجول هي في الشوارع مسلحة بقداسة

الشيخوخة ورفعة التدين. وهكذا يتفكك النظام الذي قضى حياته في فرضه على أهل بيته. والآن وقد لان بتقدم العمر وجلس يتابع مرور الحياة به، يدرك أن أمينة هي الوحيدة الباقية لرعايته (ص٢٣٨). إن تدهوره هو من ناحية جزء من دورة الحياة الحتمية، ولكنه أيضا رمز لرؤيته للعالم وأسلوب حياته البائد. وأنا أختلف مع الرأي القائل بأن "التعايش السلمي بين التناقضات في شخصية الأب [عبد الجواد] هي تصوير بارع لثقافة متعايشة في سلام مع نفسها، ثقافة محمية بلا مؤثرات خارجية أو صراعات داخلية" (El-Enany 1993, 82)، فليس هنالك من شيء سلمي في عالم عبد الجواد، إذ يحوم عالمه بتوترات عديدة ومشكلات نفسية. إن تراجع رجولته "التقليدية" هو من تداعيات مجيء الحداثة ويتماشى مع الموقف الأيديولوجي الذي يفضل حدوث قطيعة جذرية مع الماضي والتراث.

كمال: مثال الرجولة الوطنية في عصر النهضة

كمال هو الشخصية المحورية في الثلاثية، حيث نقابله في الجزء الأول منها وهو طفل في العاشرة من عمره، مرتبط بوالدته وعالمها. ونراه مثلها مأخوذا بالحكايات الدينية التي سمعها في المدرسة ويحكيها لأمه التي تستكملها بما سمعته من حكايات عن والدها، الشيخ الأزهري. وكمال يحب أباه بمعنى أنه يحترمه ويهابه متأثرا في ذلك بالجو العام السائد في الأسرة. ولكنها صار الآن يخشى منه إلى درجة أنه يتجنب السير أمام دكانه في طريقه إلى المدرسة. وعلى الرغم من خوفه هذا، فإن كمال لا يلتزم بقواعد والده طول الوقت إذ يدرك مبكرا أن ذلك يعني الجلوس في البيت دون القيام بأي شيء.

وتتبلور شخصية كمال في الجزء الثاني من الثلاثية، أي في **قصر الشوق**، إذ يكون قد أنهى للتو تعليمه الثانوي ويستعد للالتحاق بالجامعة. وتحدث المواجهة الكبرى مع أبيه حين يعلن رغبته في الالتحاق بكلية التربية، بخلاف رغبة أبيه في أن يلتحق بكلية الحقوق. فقد انجذب كمال إلى عالم الفكر ويريد أن يدرس الفلسفة

والفن والدين، ويرى مثله الأعلى في مصطفى المنفلوطي، ذلك المفكر البارز والمصلح الاجتماعي. ويستند موقف أبيه الرافض لكلية التربية إلى جوانب براجماتية عملية كما يتماشى مع هرم السلطة الاجتماعية، فكلية الحقوق تعني الحصول على عمل يحقق مكانة اجتماعية رفيعة، بينما كلية التربية ستحدد مصير كمال معلمًا في المدرسة، وهي وظيفة أدنى في المكانة الاجتماعية.

إن جاذبية حياة الفكر، وهي من الأفكار الأساسية المتصلة بعصر النهضة، لا تقتصر على كمال وعمن يشاركه فيها زميله في المدرسة وصديقه المقرب حسين شداد. ولكنه بخلاف كمال يوافق على الالتحاق بكلية الحقوق ولكن بصورة مؤقتة ليقنع أباه بإرساله للدراسة في باريس، فيستطيع بالتالي الانخراط في حياتها الثقافية النابضة في الفنون والموسيقى والمسرح والفلسفة، تلك الحياة التي يراها غائبة في مصر. إن حلم حسين يتجاوز مرحلة التفاعل مع عالم الثقافة والنشاط الفكري، إذ يطمح إلى الاستقرار في باريس والزواج من امرأة فرنسية. ويتم تصوير حياته ورؤيته للعالم باعتبارها تمثل نخب الطبقة العليا المتفرنجة المنسلخة عن المشاريع والآمال الوطنية، والتي ترتبط مصالحها أكثر بالملكية والوجود البريطاني في مصر، المثبتة أنظارها على كل ما هو أوروبي. وكمال يحب صديقه ومعجب بأسرته وأسلوب حياتهم، ولكن يربكه ضعف تمسكهم ببعض الثوابت الوطنية مثل الإعجاب بسعد زغلول باعتباره بطلا وطنيا ورمزا لمقاومة الاحتلال البريطاني وفساد النظام الملكي. أما حسين فيعتبر حماس كمال الوطني "مرضًا" ([١٩٥٧] ١٩٨٤ب، ص١٨٣)، بل ويذمّ سعد زغلول متهما إياه بإثارة الكراهية تجاه البريطانيين.

ويقع كمال في غرام عايدة، شقيقة حسين، وهي فتاة من الطبقة العليا تعيش حياة على النمط الأوروبي والحديث، ويستطيع مقابلتها ومبادلتها الحديث لأن قواعد الفصل بين الجنسين الصارمة التي تنطبق على النساء في عائلة كمال لا تنطبق على النساء في عائلة حسين. بل إن عائلتها بأكملها لا تتمسك في الواقع بالقواعد

الاجتماعية "التقليدية" المسلّم بها في عائلة كمال. ونراه معجبا بالحرية والسلاسة التي تجري بها الأمور في بيت عائلة شداد، ولكن مع ذلك كثيرا ما تصدمه بعض عاداتهم الأقرب إلى أن تكون أوروبية عنها مصرية. وحين يصحب عائلة شداد في رحلة يفاجأ بأن عايدة قد أعدت للرحلة شطائر بلحم الخنزير وشراب الجعة، بما لا يتماشى مع الممارسات الإسلامية. وهي تضحك أمام تمسكه بممارساته الدينية وتداعبه بشأن عاداته وتصرفاته المحافظة. كذلك فإن هيئة كمال تعتبر مؤشرا على موقفه المحافظ، إذ يعلق حسين على ارتدائه الطربوش فوق شعره القصير منتهيا إلى قوله مداعبا: "إنك مثال طيب للرجل المحافظ" (ص١٨٧). وكما سبق وأن أشرت في الفصل الثالث من هذا الكتاب، فإن الطربوش كان مؤشرا تقليديا على الرجولة ثم أصبح مثار النقاش والجدل في السرديات الوطنية بشأن الهوية. ومع تقدم كمال في السن نجده يتخلى عن الطربوش. ومن ناحية أخرى فإن حسين يخبر كمال بأن والديه يلتزمان بالعادات والاحتفالات التقليدية خلال شهر رمضان، وتنبهر عايدة حينما تعلم أن كمال يقرأ القرآن والأحاديث النبوية بانتظام، فتحاول أن تتذكر بعض الآيات القرآنية. ولا يتم تصوير آراء حسين وعايدة وأسلوب حياتهم المتفرنج بوصفه اختيارا مقصودا أو معبرا عن موقف مختلف واعٍ، وإنما هي نتيجة حتمية لتاريخهما الشخصي وتعليمهما الكولونيالي وطبقتهما الاجتماعية، وهو ما يشرحه حسين قائلا: "لم يكن عند بابا وماما معلومات تستحق الذكر، وكانت مربيتنا يونانية، وعايدة تعرف عن المسيحية وطقوسها أكثر مما تعرف عن الإسلام، نحن بالقياس إليك [كمال] في حكم الوثنيين" (ص٢٠٠).

وفي الواقع يتم تصوير الأسرة بأكملها باعتبارها متفرنجة، فحين ترفض عايدة تناول الطعام لحرصها على رشاقتها، يوضح حسين أنها تعتبر نفسها "باريسية" (ص٢٠١)، فمقاييس الجمال عند أسرة شداد تختلف عن المقاييس التقليدية حيث يعتبر القوام الممتلئ أكثر جاذبية (ص٢٠١)، وهي أسرة غير متدينة، وأسلوب حياتها غربي وهي تعيش في مصر. ومن خلال معرفته بتلك الأسرة يمر كمال بالتجربة الأوروبية في مصر، مثله في ذلك مثل غيره من نخب عصر

النهضة الذي يسافرون إلى أوروبا ويتعرضون لتعاملات مباشرة حقيقية مع النساء الأوروبيات. وعلى الرغم من أن سلوكياتهم وأعرافهم متفرنجة ومختلفة بل ومتناقضة مع الأعراف السائدة في عائلة كمال، فإنه يعجب بأسرة شداد ويمتنع عن إصدار أية أحكام عليهم، بل نراه مأخوذا بأسلوب حياتهم السلس، واستمتاعهم بالحياة، وانفتاحهم على العالم، وهي خصائص لا توجد في أجواء بيته الصارمة. ومن الجدير بالذكر أن تعامله وافتتانه بتلك الصيغة المصرية من أوروبا بدأ منذ فترة طويلة من خلال النماذج العديدة الممثلة للمرأة الأوروبية المتحررة والتي اجتاحت وسائل الإعلام والحياة العامة المصرية. ففي **بين القصرين** نرى كمال وهو يتوقف في طريقه إلى البيت أمام لوحة إعلانية تحمل صورة امرأة شقراء بعيون زرقاء، متكئة على أريكة ودخان سيجارة يخرج من بين شفتيها الحمراوين. ويطلق كمال عليها "أبلة عائشة" إذ تذكره بأخته الجميلة. وهو معجب بالمرأة في الصورة إعجابا بالغا، حيث "تخيلها متمتعة بالحياة في أبهج مناظرها، وكم تخيل نفسه وهو يقاسمها حياتها الرغيدة بين حجرة ناعمة، ومنظر ريفي متاح ... أرضه ونخيله وماؤه وسماؤه، يسبح في الوادي الأخضر أو يعبر النهر في قارب بدا في نهاية الصورة كالطيف ... يجلس بين يدي الحسناء طامح الطرف إلى عينيها الحالمتين" (ص٤٨).

إن حب كمال لعايدة هو حب أفلاطوني مثالي وبلا أمل، وهو يضعها على القمة ويؤلهها، فهي بعيدة عن متناول يده بفعل الفارق الطبقي والرؤى وأسلوب الحياة. ومن ناحية أخرى فإن كونها "متاحة نسبيا" يزيد من معاناته (Leeuwen 1995, 99)، والأهم أن كمال يعتبرها ملاكا وكائنا خالدا لا ينتمي إلى عالمنا. فخلال الرحلة نجده يتشوق لمعرفة ما إذا كانت تأكل كالبشر، وبينما هو يراقبها وهو تأكل "تناوبه شعوران متناقضان، قلق بادئ الأمر وهو يراها تقوم بهذه الوظيفة التي يشترك فيها الإنسان والحيوان، ثم داخله شيء من الارتياح لما قربت هذه الوظيفة بينه وبينها ولو لدرجة واحدة" (**قصر الشوق**، ص١٩٩). إن طريق كمال إلى خيبة الأمل يبدأ حين تعلن عايدة خطبتها لحسن سليم، زميلها في الفصل

وصاحب المستقبل الواعد. كما يكتشف أن إعجابه السري بها معروف لأصدقائهما وهو مصدر للفكاهة بينهم. وفي حفل الزفاف يدرك كمال أنه لا يعرف حقا سوى القليل جدا عن عالم عايدة، ويصدمه الأمر حين يكتشف أن حفل الزواج يتم دون مطربة كما يعلم أن "آل شداد نصف باريسيين، ينظرون إلى تقاليد الأفراح بازدراء" (ص٣١٩). وبينما يجلس منصتا لصديقه إسماعيل وهو يعلن أنه لن يتزوج أبدا، يفكر كمال وهو غارق في خيبة أمله "إما السماء وإما لا شيء!" (ص٣٢٣). وهي الفكرة التي تصبح نبوءة صائبة لمسار حياته. ففي مناقشة دائرة عن الزواج، يقول إسماعيل إنه سيؤجله إلى أقصى حد ممكن، ويضيف حسين أنه إذا جاءته فرصة الذهاب إلى أوروبا فسوف يتمكن حينها من العثور على الزوجة المناسبة، ولكن إسماعيل يرد قائلا: "أتعرف ماذا يعني الزواج من أوروبية؟! إنه كلمة واحدة (الظفر) بامرأة من أحط طبقات الشعب، امرأة ترضى بأن تكون تحت رجل تشعر في أعماقها بأنه عبد من العبيد". (ص٣٢٤). وهكذا يثير هذا المقطع من الرواية قضية الزواج التي سبق الحديث عنها في هذا الكتاب، وذلك مع الإشارة مرة أخرى إلى المواقف تجاه العلاقة بين الذات الوطنية من ناحية والغرب والحداثة من ناحية أخرى.

إن عايدة هي المرأة الحديثة المتفرنجة في السرديات الوطنية، وهي بنية محاطة بكثير من الالتباس، فهي مرغوبة ومنبوذة في الوقت نفسه، وهي تحمل وعدا بالسعادة وإمكانية إقامة علاقة، وهو أمر غير وارد الحدوث مع النساء "التقليديات" من أمثال والدة كمال. ومثله في ذلك مثل معظم أبطال عصر النهضة، يحلم كمال بعلاقة حب قائمة على الصحبة والرفقة، أي علاقة على النقيض تماما من العلاقة القائمة بين والديه. ويجد في والدي حسين مثلا أعلى واللذين يسيران جنبا إلى جنب "لا سيد ولا مسود ولكن صديقين متساويين" (ص١٧٠). ويلاحظ كمال أن والدة حسين ليست أصغر من والدته في السن ولكنها ترتدي معطفا أنيقا، ووجهها مكشوف، وتنشر العبير والجمال الأخاذ (ص١٧٠). هكذا كان والدا معبودته، وهذه هي العلاقة التي كان يبغيها ولا يستطيع نوالها.

إن الالتباس القائم في الخطاب الوطني تجاه صياغته للأمومة التقليدية يتمثل في علاقة كمال بوالدته. فهو يحبها، وكان مندمجا تماما في عالمها خلال طفولته، ولكنه ينبذها هي وعالمها فيما بعد. إن تجاهله الرقيق لبعض أخطائها الفادحة بشأن الأوضاع السياسية أو غيرها من شؤون الحياة يرمز إلى موقف بطل عصر النهضة تجاه التراث وتجاه مصر وتجاه الأمهات: فهو يحبها ولكنه يخجل من عيوبها ويريد تغييرها. إن الصورة التي يتم بها تصوير كيانها، الدافئ ولكن غير العقلاني و"المثير للإحراج" في بعده عن الحداثة، هي صورة قابلة للمقارنة بصورة الريف المصري في روايات توفيق الحكيم. فمثله في ذلك مثل الحكيم، الذي يحب الريف بينما يعي نواقصه، يحب كمال والدته ولكنه يشعر بالإحراج من عيوبها الواضحة.

وفي نهاية رواية **قصر الشوق** نجد أن خيبة أمل كمال في إلهته المحبوبة، عايدة، تتوالى تداعياتها على الثوابت الأخرى في حياته: إيمانه بالله، واحترامه لسلطة والده، وارتباطه بوالدته. إذ يكشف له ياسين الجانب الآخر من حياة وشخصية والده التي حرص على إخفائها عن عائلته. وكمال يملؤه الإحساس بالمرارة إذ يتساءل عن أسباب صرامة والده مع أبنائه ويرجع ذلك إلى الجهل حيث لا يجد لذلك مبررا في قواعد 'التربية'. وهكذا يستخدم كمال الأفكار الحديثة عن تربية الأطفال والتي كانت منتشرة في مختلف وسائل الإعلام عند تحليله لفشل أبيه في أبوته وتربيته لأبنائه، ويخلص إلى أن صرامة والده حرمته من صداقة أبنائه الذين لم يعرفوا عنه سوى السلطوية المتحكمة في حياتهم. إن فقدانه الإيمان بوالده يؤدي به إلى فقدان الإيمان بالله والدين. كذلك يلوم كمال أباه على إعجابه الأعمى بحبيبته عايدة وقبوله الساذج لكل إساءاتها إليه، وأخيرا نراه يلوم والدته لدورها في تكوينه على ما هو عليه:

أبي هو الفظاظة الجاهلة، و(أمي) الرقة الجاهلة، وسوف أظل ما حييت ضحية هذين الضدين، وجهلك أيضا هو الذي ملأ روحي بالأساطير، فأنت

همزة الوصل بيني وبين عالم الكهوف. وكم أشقى اليوم في سبيل التحرر من آثارك كما سأشقى غدا في سبيل التحرر من أبي ... لذلك أقترح ... أن تلغى الأسرة ... وأن تزول الأبوة والأمومة. (ص٣٨٥-٣٨٦)

إن تمرد كمال على والديه ورفضه لرؤيتهما للعالم ونبذه لكل ما يمثلونه يتم تصويره في الرواية باعتباره يمثل الصراع الجوهري بين العلم بوصفه الإله الجديد للعالم الحديث وبين مجال الخرافات والأساطير واللاعقلانية. ففي مواجهة معبّرة بين كمال ووالده، بعدما يقع والده على مقالة لكمال عن نظرية التطور عند داروين، يوضح النقاش بينهما الفجوة البالغة والتصارع بينهما في رؤيتهما للعالم. كما يلخص النقاش ببراعة المأزق الأخلاقي الذي يواجه كمال، ذلك المثقف الحديث العلماني الجديد في تلك اللحظة التاريخية. فقد نبذ كمال الدين ويتمسك بقناعاته الجديدة، ولكنه غير قادر على الإعلان علانية عن ولائه لإلهه الجديد، إله العلم. أما عبد الجواد فهو بدوره متمسك بنبذه لنظرية داروين ويصر على رجوع كمال عن آرائه (ص٣٤٣-٣٥٠). إن الصدام بينهما نهائي لا يمكن الرجوع فيه كما ينبئ بالمستقبل، فاستمرار الصدام يبرز معاناة كمال حيث يرى من وجهة نظره سقوط كل الآلهة بينما بقي هو وحيدا يقاتل في عالم بلا قيم مطلقة. فخيبة أمله في الحب تتجسد في قراره بممارسة الجنس مع عاهرة، ونراه معذبا بمقولة ياسين إن "المرأة الملاك لا وجود لها" (ص٣٧٩).

ونرى كمال في **السكرية** رجلا ضائعا فقد روحه، يكتب بانتظام في مجلة فلسفية عنوانها "الفكر"، وهو لم يتزوج بعد، ويعمل معلما مدرسيا. ويستمتع كمال بصحبة ابني أخته خديجة اللذين ينشآن وقد اعتنقا أفكارا مختلفة تماما، إذ يصبح أحمد شيوعيا بينما ينضم عبد المنعم إلى الإخوان المسلمين. ويجد كمال نفسه عاجزا عن مشاركتهما حماسهما السياسي أو أي شيء آخر، إذ إن موقفه الفكري القائم على الشك في كل شيء وعدم الإيمان بأي شيء يجعله شكاكًا عاجزا عن القيام بأي فعل. ولكنه مع ذلك يبذل جهدا أحيانا لتجاوز موقفه الفكري الساخر

المتشائم، فنجده يحضر في إحدى المرات اجتماعا سياسيا يتحدث فيه زعيم حزب الوفد مصطفى النحاس (١٨٧٩-١٩٦٥). وفي مثل هذه اللحظات النادرة نراه ينحي سخريته المتشائمة جانبا بشكل مؤقت ويسعى إلى إيجاد ملاذ في "حضن الجماعة" (**السكرية**، ص٤٢). ومن ناحية أخرى فإن رحلات كمال الفلسفية لم توصله إلى تبني وجهة نظر بعينها: فهو يدرك أنه "سائح في متحف لا أملك فيه شيئاً، مؤرخ فحسب، لا أدري أين أقف" (ص١٢٥). إن موقفه المتشكك وغير الملتزم بأي مذهب فلسفي يدفع بصاحب المجلة الفلسفية التي يكتب فيها أن يقول له: "أنت أعزب في فكرك، كما أنت أعزب في حياتك" (ص١٢٦). وخلال حوار له مع أخته خديجة والتي تذكره باستمرار بضرورة أن يتزوج، يدرك كمال لاحقا أنه يتجنب الزواج ليتفرغ لاهتماماته الفكرية، ولكنه يتساءل لماذا ما زال يتجنب الزواج الآن وقد فقد إيمانه بالفكر وأهل الفكر (ص١٥٣). وفي حوار كاشف مع صديقه رياض قلدس، وهو كاتب آخر في المجلة الفلسفية ولكن كتاباته قصصية، يقول رياض لكمال إنه لو كتب في يوم من الأيام رواية فسيكون كمال أحد شخصياتها الرئيسية، ممثلا للرجل الشرقي النمطي الممزق بين الشرق والغرب (ص٢٢٧).

إن العزوبة والعزوف عن الزواج باعتباره تعبيرا عن عدم القدرة على الالتزام أو تحديد مسار واضح على المستوى الفكري والعملي يذكرنا بالجدل الدائر في عصر النهضة حول معنى ودور الزواج في بناء الوطن، كما يشير إلى أن أزمة كمال مع الزواج تمثل أزمة جيل بأكمله من النخبة المثقفة. هذا وقد اختلف النقاد حول طبيعة وتداعيات أزمة ذلك الجيل، إذ يرى علي الراعي أن مأساة كمال لا تتصل بمثاليته غير الواقعية بقدر ما ترتبط بعدم قدرته على الفعل بسبب إرادته المشلولة، مثله في ذلك مثل هاملت. كما يضيف قائلا إن كمال يدفع ثمنا باهظا لعدم وقوفه أمام التحدي التاريخي في لحظة ما ولجوئه إلى لعب دور مزدوج "دور اللامنتمي وتارة أخرى دور الانسان الكبير القلب الذي تضعه عواطفه النبيلة فوق المعركة" (على الراعي ١٩٦٤، ص٢٦٩-٢٧٠). ومن جانبه يخالف غالي شكري

نلك الرأي إذ يؤكد أن كمال لا يشعر بالاغتراب وإنما هو شخص منتمٍ ومأزوم (غالي شكري ١٩٦٤، ص١٤). وإذا أخذنا في الاعتبار الاتفاق العام على كون كمال ممثلا لجيل النخبة المثقفة الحديثة، فإن تحليل علي الراعي يقدم نقدا حادا لحالة السكون والالتباس لديهم بشأن تنفيذ رؤيتهم الإصلاحية. إن النقاشات الدائرة حول المواقف من الزواج والعزوف عن الزواج تتضمن تصورا لهويات ذكورية ورجوليةجديدة يحتاجها الوطن الجديد.

إن وصول جيل جديد من المواطنين المصريين إلى سن الرشد، ممثلين بأحفاد عبد الجواد وأصدقائهم ورفاقهم وأزواجهم ينبئ بمستقبل الوطن. فقد انجذب أحمد إلى الشيوعية ونراه ينشر مقالات في مجلة عنوانها "الإنسان الجديد" حيث يتعرف على سوسن حمّاد، وهي شابة متحررة تصبح فيما بعد زوجته. ويتمرد أحمد على البنى والقيم التقليدية السياسية منها والاجتماعية، كما أن زواجه بسوسن (وهي امرأة عاملة وابنة عامل) يمثل تحديا للقيم الاجتماعية التي تتمسك بها عائلته وكذلك تحديا للتراتبية الطبقية. أما عبد المنعم فينضم إلى الإخوان المسلمين ويمثل القوى الصاعدة للإسلام السياسي في أربعينيات القرن العشرين، ويختلف تدينه عن أبيه وجده، إذ يتحول إلى قوة دافعة إلى النشاط السياسي والعمل الاجتماعي. ويمثل الأخَان القوى السياسية الصاعدة في المجتمع والساعية من أجل تحقيق الاستقلال والعدالة الاجتماعية. وفي نهاية الرواية تقبض عليهما الشرطة بسبب الاجتماعات التي ينظمانها في البيت بما يمثل تهديدا للنظام السياسي القائم.

وتمثل سوسن حماد المرأة الحديثة الجديدة في الثلاثية، فهي ذكية ومتعلمة ولها القدرة على تكوين رأيها بنفسها. كما أنها تعبر عن صوت البروليتاريا التي تنتقد الفكر البورجوازي، فتعقيبا على مقالات كمال في المجلة الفلسفية تقول لأحمد عن خالة إنه "لا موقف له ... إنه مثل المثقفين البرجوازيين يقرأ ويستمتع ويتساءل، وقد تجده في حيرة أمام المطلق، وربما بلغت الحيرة حد الألم، ولكنه يمر سادرا بالمتألمين الحقيقيين في طريقه ... إنه لعمل سلبي بالنسبة للمعركة الحقيقية!"

(ص٢٥٠). كما تقترح على أحمد قراءة روايات الكاتب الروسي مكسيم جوركي. ويلاقي قرار أحمد الزواج بسوسن معارضة من عائلته، وخاصة من والدته خديجة، ولكنه يتمسك بقراره. وتنتقل سوسن للسكن في بيت عائلة أحمد، ورغم محاولاتها الاندماج في العائلة بعدم الرد على ما توجهه لها حماتها من مضايقات فإنها تبقي على مسافة بينها وبين أفراد العائلة. أما خديجة فتعبر باستمرار عن ضيقها بكل ما تمثله سوسن، أي نموذج المرأة التي تمثلها، فتعتبر مشاركتها في النقاشات السياسية استرجالا (ص٣٣٢)، وتصر على قناعتها بأن "الموظفة لا يمكن أن تكون زوجة صالحة" (ص٣٥٠). ولكن سوسن، تلك المرأة الجديدة ونقيض أمينة، تظل شخصية مسطّحة غير متطورة، مثلها مثل عايدة صبري، حيث نتعرف على آرائها السياسية ولكننا لا نعرف شيئا عن ذاتها الدفينة على العكس من كمال وعبد الجواد بل وبدرجة ما أمينة. إن سوسن متعلمة وحديثة وتنتمي إلى الطبقة العاملة، ولكنها مع ذلك تكيف نفسها مع التقاليد العائلية وقواعد الأصول البرجوازية، فتجسد بالتالي الصيغة الغامضة التي شغلت مخيلة عصر النهضة.

الخاتمة

لقد حاول النقاد الإجابة عن السؤال القائم حول مدى تقدمية أعمال نجيب محفوظ فيما يتعلق بالقضايا الاجتماعية، وخاصة بالنسبة إلى وضع النساء في المجتمع. وبمعنى آخر، هل كان نجيب محفوظ داعيا لحرية النساء أم كان يرسخ النظام القائم؟ وفي مقدمتها للترجمة الإنجليزية لكتاب نجيب محفوظ أصداء السيرة الذاتية، كتبت نادين جورديمر أنه في أعقاب محاضرة ألقتها في جامعة هارفارد عن الثلاثية، ثارت الطالبات النسويات على "تصويره للشخصيات النسائية"، وقد دافعت نادين جورديمر عن نجيب محفوظ قائلة:

لقد كانت بمنزلة قتل لحامل الرسالة: فقد كان محفوظ ينقل القهر الذي عاشته أمينة وبناتها كما كان، ولم يكن أحد دعاة هذا القهر. إن رؤيته العميقة

للأعراف الاجتماعية والجنسية المعقدة، وذلك المزيج من الحرملك والسجن الذي شوه حياة النساء في عائلة عبد الجواد، جاء بمنزلة احتجاج أقوى كثيرا من الاحتجاجات الصادرة عن من اتهموه الذكورية الأدبية. (Gordimer 1997, xiii).

إن ذلك الرأي القائل بأن نجيب محفوظ إنما كان يصور الواقع القمعي باعتباره شكلاً من أشكال الاحتجاج عليه، أو "لجذب انتباه كل من جهور القراء والسلطات ... إلى أهمية الإصلاح" (el-Sheikh 1991, 98)، يؤكد الرأي القائل بأن كتاباته تتسم بالتقدمية الاجتماعية وتسبق عصرها في إطار قواعد الرواية الواقعية. وقد حاولت أن أوضح أن الثلاثية هي تعبير فني عن الخطاب الليبرالي الوطني الذي دعت إليه النخبة المثقفة في النصف الأول من القرن العشرين، وهو خطاب كان حداثيا وكان مستندا إلى الثنائية المتعارضة بين الحداثة والتراث، مع ما يحمله التراث التقليدي هنا من إيحاءات سلبية وقيم بائدة، كما كان خطابا ملتبسا للغاية بشأن الأدوار الجندرية المفروضة على الرجال والنساء. إن شخصية أمينة وشخصية عبد الجواد يقدمان محاكاة تهكمية حداثية للفكر التقليدي الذي كان يهدد بعرقلة قدوم الحداثة، وبالتالي كان يتعين تشويهه والقضاء عليه. فالتناقضات القائمة في شخصية عبد الجواد وازدواجية المعايير والتحكم السلطوي جاءت كلها من أجل نبذ منظومته القيمية والقبول بقوى التغيير الجديدة، أي بمثابة تصديق على مشروع النهضة الذي تبناه جيل نخبة عصر النهضة. كذلك فإن الصورة الباهتة التي ترد عليها الشخصيات النسائية في الثلاثية، وخاصة النماذج الحديثة في السكرية، هي صورة تتماشى مع التباس عصر النهضة تجاه المقصود من "المرأة الجديدة". وبهذا المعنى تكون الثلاثية "حكاية رمزية وطنية" تعكس وتصوغ المخيلة السائدة لدى النخبة الوطنية في لحظة تاريخية معينة.

الفصل الخامس

لطيفة الزيات

الجندر والسياسات الوطنية

لماذا يكون بزوغ السياسات القومية مؤشرا

على تراجع إن لم يكن فناء السياسات النسائية؟

(راداكريشنا ١٩٩٢، ص٧٨)

تحتل لطيفة الزيات (١٩٢٣-١٩٩٦) مكانة فريدة في الثقافة العربية، فهي في السردية الوطنية تعتبر مثالا للمثقفة العربية الملتزمة سياسيا التي شاركت في حركة التحرر الوطني ضد الاستعمار وواصلت نضالها في سبيل الحرية والعدالة طوال حياتها كاتبة وأكاديمية وناشطة سياسية. وقد بدأ انخراطها في حركة الاحتجاج السياسي في فترة مبكرة من حياتها، وتحديدا في عام ١٩٤٦، حين تم انتخابها، وهي بعد طالبة جامعية، كأمينة عامة للّجنة الوطنية للطلبة والعمال. وفي عام ١٩٧٩ شاركت في تأسيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، وترأستها، وهي اللجنة التي تشكلت من مجموعة من الكتاب والكاتبات والمثقفات والمثقفين المعارضين لاتفاقية السلام التي وقعها أنور السادات مع إسرائيل، ومن ثم قامت اللجنة بتنظيم حملات لرفع الوعي بمخاطر التطبيع مع إسرائيل على المستوى الثقافي. وقد تعرضت لطيفة الزيات للسجن مرتين، أولهما في عام ١٩٤٩ حينما تم اتهامها بالتآمر لإسقاط نظام الحكم، أما المرة الثانية فكانت في عام ١٩٨١ عندما تم اعتقالها ضمن ما يزيد على ألف وخمسمائة من أبرز الشخصيات العامة ورموز

المعارضة على أيدي نظام السادات، وتم اتهامها بالتآمر مع دولة أجنبية. ويثني سيد البحراوي عليها باعتبارها "نموذجًا فريدًا بين النساء العربيات للنضال بمعناه العميق ... فإن خصوصيتها هذه تلتقي مع الهم الذي يعيشه المثقفون الوطنيون العرب" (البحراوي ١٩٩٦أ، ص٣١). وفي الوقت نفسه تبرز لطيفة الزيات بوضوح في السردية النسوية العربية كمثل أعلى وشخصية ملهمة للكاتبات الباحثات عن تراث للكتابة النسائية في الثقافة العربية. وتقول سمية رمضان إن وعيها بالتعقيدات المتصلة بكونها امرأة في عالم الرجال قد تشكّل بفضل لطيفة الزيات[1] كما تذكر هالة البدري تأثير فيلم "الباب المفتوح" المستند إلى رواية لطيفة الزيات **الباب المفتوح** (١٩٦٠) بما تركه من أثر باقٍ على وعيها كفتاة صغيرة، إذ أثار مناقشات في أسرتها حول الأفكار الجريئة التي تم تناولها في الرواية، مثل الحوار القائم بين ليلى وابن خالتها حول نضوب جسد المرأة نتيجة للفشل في العلاقة الغرامية (هالة البدري ١٩٩٦، ص٣١).

وعلى الرغم من تميز لطيفة الزيات في السرديتين الوطنية والنسوية، فإن حياتها وأعمالها الأدبية تجسد الموقع المتذبذب والهش الذي تشغله سياسات الجندر في حركات التحرر الوطني في العالم الثالث. بعد صدور روايتها الأولى **الباب المفتوح** في عام ١٩٦٠، لم تنشر لطيفة الزيات أية أعمال أدبية لمدة تجاوزت ربع قرن من الزمان، وذلك بصدور مجموعتها القصصية الشيخوخة عام ١٩٨٦، ثم أعقبتها في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات مجموعة من الأعمال المتتابعة: سيرة ذاتية عنوانها **حملة تفتيش: أوراق شخصية** (١٩٩٢أ)، ومسرحية **بيع وشرا** (١٩٩٤أ)، ورواية **صاحب البيت** (١٩٩٤ج)، ورواية قصيرة عنوانها **الرجل الذي عرف تهمته** (١٩٩٥). وقد أثار توقف لطيفة الزيات عن الكتابة لفترة طويلة

(١) تضع سمية رمضان لطيفة الزيات ضمن أهم خمس نساء تركن بصمتهن على وعيها، وهن بالإضافة إلى لطيفة الزيات: ماري ولستونكرافت، وسيمون دي بوفوار، ونوال السعداوي، وفرجينيا وولف (سمية رمضان، ١٩٩٥أ، ص١٢).

الكثير من التخمين بهذا الصدد، كما تم تفسيره باعتباره نوعا من الكسل الأدبي[١]. وقد دافعت عن نفسها ضد تهمة الكسل الأدبي بقولها إن أدراج مكتبها كانت مليئة بالقصص القصيرة وبدايات الروايات، ولكنها كانت تسعى إلى الكمال كما كانت مهمومة بكيفية تلقي قرائها لكتاباتها، وهما العاملان اللذان قللا من إنتاجها الأدبي (لطيفة الزيات ١٩٩٠، ص١٤٣)، كما أفصحت بأنها في أعقاب هزيمة الجيوش العربية في حرب ١٩٦٧ شعرت بالخديعة "كرهت الكلمات، وكرهت بالتالي الأدب" (ص١٤٦). وتلك النقطة الأخيرة كاشفة للغاية، وخاصة في ظل رؤية لطيفة الزيات ورسالتها العامة في **الباب المفتوح**، فهي "رواية مرحلة" بلا منازع، إذ تصور فيها مثالية ونشوة الخطاب الوطني السائد عن الحرية والاستقلال والذي رسخته ثورة الضباط الأحرار عام ١٩٥٢ ثم دعمه فشل العدوان الثلاثي على مصر بعد تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦. فقد كانت لحظة تاريخية لم تطل إذ ما لبث أن أعقبها الإحباط وخيبة الأمل، بداية بتزايد الوعي بالإجراءات القمعية العديدة التي قام بها الضباط الثوار ضد الحريات المدنية، ثم بهزيمة ١٩٦٧ التي زادت قسوتها بانكشاف الدعاية الخادعة التي استخدمها النظام الحاكم. وفي الواقع فبسبب سيادة ذلك التغير الجذري في الحالة المزاجية واتجاه الأدب العربي في الستينيات، عاب الكثيرون على رواية **الباب المفتوح** موقفها الإيجابي تجاه الأحداث[٢] فإذا أخذنا ذلك في الاعتبار فإن رد فعل لطيفة الزيات لقوة الكلام الخادع، وبالتبعية الكتابة الأدبية، يلقي ضوءا على صمتها الأدبي.

وفي مقابلة لاحقة معها بعد مرور أربع سنوات، وبعد صدور روايتها الأخيرة **صاحب البيت**، نجد لطيفة الزيات تتحدث بقدر أكبر من الصراحة عن

---

(١) جاء ذلك التفسير في مقابلة عقدتها رضوى عاشور مع لطيفة الزيات فطرحت عليها ما يتردد عن مرحلة الكسل الأدبي لتتيح لها المجال لشرح أسباب توقفها عن الكتابة لفترة طويلة (لطيفة الزيات ١٩٩٠، ص١٤٢).

(٢) ترى هيلاري كيلباتريك أن الرواية جاءت عتيقة "غير قابلة للتصحيح" لأن "الثورة وكل أعمالها جاءت في صورة إيجابية" (Kilpatrick 1992, 251).

أسباب صمتها الأدبي، إذ تتناول القيود المفروضة على حرية الكتابة بشكل عام موضحة أن الكاتبات يواجهن قدرا أكبر من القيود على الكتابة، والتي "تتضاعف أكثر بالنسبة للمرأة الملتزمة لأننا تربينا على كثير من الصرامة والانضباط والجدية، وكان ضروريا حتى نواجه حملات الهجوم علينا أن نتطهر أو نصبح كالمتطهرين" (لطيفة الزيات ١٩٩٤ب، ٧٦). وفي إشارة منها إلى صاحب البيت تحديدا، تضيف قائلة إن التأخير في صدورها يعود إلى ما مارسته هي نفسها من رقابة ذاتية، معبرة عن قناعتها بأن واجب الكتاب هو بث الأمل، وأن تصدير رؤية مفعمة بالأمل في سياقات كئيبة قد يكون بمثابة تشويه ونوع من الخديعة.

ومع أخذ ذلك القول في الاعتبار، وبالإشارة إلى أعمالها الأخيرة التي نشرتها قرب نهاية حياتها، يتضح أن صمتها جاء نتيجة ما هو أكبر من خيبة أملها في الخطاب الوطني الذي خذلها كناشطة سياسية، فقد كانت خيبة أملها في الأيديولوجيا ومروجيها الذين خذلوها كامرأة ساعية للحرية وتحقيق الذات. إن رواية لطيفة الزيات، **صاحب البيت**، والتي صدرت بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور **الباب المفتوح**، تقدم نقداً نسويا شديدا لالتباس السياسات اليسارية القومية والخاصة بالعالم الثالث تجاه مسألة الجندر[1].

لقد نال موضوع الجندر اهتماما بحثيا واسع النطاق بصفة عامة، وخاصة فيما يتصل بالحركات القومية المناهضة للاستعمار. وقد ناقشت بالفعل كيف كان تحرير النساء يعتبر شرطا للتحديث وعلامة على الهوية الوطنية في الدولة المستقلة المتخيلة. وخلال حروب التحرير كان يتم صياغة صورة النساء باعتبارهم مثال الأمة، وحاملات الهوية والقيم الوطنية[2]. وبالأدق فإن الحاجة إلى توحيد الجهود الوطنية في المعركة ضد الإمبريالية فاقت كل ما عداها وتم تقديمها بوصفها من

---

(١) وقد تم طرح هذا الرأي في صيغة سابقة من هذا الفصل نشرت عام ١٩٩٥، كذلك لاحظت ماجدة النويهي أن صمت لطيفة الزيات نجم عن "الالتباس بشأن السلطة وهياكلها وبناها" (Magda wl-Nowaihi 2001, 478).

(٢) انظر/ي: Baron, *Egypt as Woman*, 2005

أولويات الأجندة الوطنية، وتبعا لذلك تم مطالبة الناشطات النسويات في كثير من بقاع العالم بتأجيل مطالبهن من أجل العدالة الجندرية إلى أن يتم تحقيق النصر في معركة الكفاح الوطني. ومن ثم كانت الفكرة السائدة هي أن طريق العدالة الجندرية يمر بطريق النضال الوطني، وهي الفكرة التي تبناه بالتأكيد فرانز فانون الذي تظل آراؤه بشأن مركزية قضية المرأة في تفاعلات علاقات القوى بين طرفي الاستعمار (المستعمِر والمستعمَر) آراء ذات أهمية بالغة في أي نقاش حول السياسات الاستعمارية/الوطنية. ولكن، وكما أشارت آن ماكلينتوك بحق، فإن فانون لم يطور آراؤه إلى نظرية للقوى الجندرية، فقد كانت فاعلية النساء في وجهة نظره مشروطة بانضمامهن إلى حركة الكفاح الوطني، وفقط حين يدعوهم الرجال إلى ذلك. فهي "فاعلية موجهة" لا تعترف بفاعليتهن المستقلة، ولا بتاريخهم، أو بأفعال المقاومة التي قمن بها قبل الحركة الوطنية (McClintock 1995, 365-68). ومع ذلك فقد أثبت التاريخ خطأ تلك الفرضيات، مع تزايد أعداد النساء اللاتي واجهن وضعهن الثانوي داخل السياسات الوطنية ورفعن أصواتهن مؤكدات على فاعليتهن المستقلة.

وتخبرنا سلوى بكر عن خيبة أملها في رفاقها اليساريين عندما أدركت أن حيواتهم العملية ناقضت قيمهم ومثلهم العليا المعلنة، قائلة إنه بعد عودتها من مظاهرة شاركت فيها هي وزوجها المثقف اليساري، جلس هو لمتابعة آخر الأخبار بينما توجهت هي إلى المطبخ لإعداد وجبة العشاء(١). وفي عام ١٩٨٧، وبعد مرور أكثر من عقدين على حصول الجزائر على استقلالها، كشفت عالمة الاجتماع الجزائرية، ماري إيمي إيلي-لوكا (Marie-Aimee Helie-Lucas)، الممارسات والأيديولوجيات التي كانت تميز ضد النساء خلال الكفاح ضد الاستعمار، فلم يتم أبدا منح النساء الأوسمة أو المزايا التي تم منحها لاحقا لمقاتلي حركة المقاومة من الرجال. وبالإشارة إلى الأرشيف الجزائري للمحاربين القدامى، لاحظت الكاتبة

(١) جاءت هذه الملاحظة على لسان سلوى بكر خلال مناقشة معها في عام ١٩٩٣.

أنه "حينما كان رجل يحمل طعاما للمقاتلين المسلحين معرضا حياته للخطر، كان يطلق عليه 'مقاتل'. أما المرأة القائمة بالفعل نفسه كان يطلق عليها 'مساعدة'". والأهم من ذلك هو أن النساء قبلن بتلك الممارسات التمييزية دون مساءلتها خوفا من أن يتم اعتبارهن يقللن من قيمة الكفاح الوطني، وكذلك لأنهن كن قد قبلن في مرحلة ما الفكرة القائلة بأنهن سيحصلن على حقوقهن بعد الاستقلال. وقد جاءت خيبة الأمل فيما بعد مؤلمة: "إن ما يضاعف غضبي عند النظر إلى الماضي ليس الغضب من حبسهن وتقييد حركتهن وإنما غسيل المخ الذي لم يسمح لنا في شبابنا حتى بالتفكير في التساؤل" (Helie-Lucas 1990, 106-107). وهي تجربة عايشتها نساء كثيرات عبر العالم، ففي عام ١٩٩٠ صدر عن المجلس الوطني الإفريقي النص التالي: "إن تجارب المجتمعات الأخرى أوضحت أن تحرير النساء ليس نتاجا للنضال من أجل الديمقراطية أو التحرر الوطني أو الاشتراكية" (مقتبس في: McClintock 1995, 383).

إن صدور رواية **الباب المفتوح**[١] في عام ١٩٦٠ تصادف مع صدور روايتين لكاتبتين أخريين: رواية **اعترافات امرأة مسترجلة** بقلم سعاد زهير، ورواية **مذكرات طبيبة** بقلم نوال السعداوي. وقد صورت الروايات الثلاثة تمرد النساء على أشكال القهر التي تتعرض لها النساء تحديدا في مجتمع يسعى إلى الخروج من قيود التراث والاستعمار. وتنقل الروايات الثلاثة رؤية مفعمة بالأمل في مستقبل أفضل. وقد حازت رواية **الباب المفتوح** على اعتراف واسع في تاريخ الأدب العربي للصلة التي تقيمها بين التحرر الوطني وتحرر النساء، أي حجر الزاوية في الخطاب الوطني. وتبدأ أحداث الرواية في عام ١٩٤٦ بالمظاهرات الحاشدة ضد الوجود البريطاني في مصر، وتحديدا مظاهرة ٢١ فبراير في ميدان الإسماعيلية، بينما تنتهي أحداثها في عام ١٩٥٦ باحتفالات حركة المقاومة ضد العدوان الثلاثي على مصر من إسرائيل وفرنسا وبريطانيا في مدينة بورسعيد.

---

(١) لطيفة الزيات ([١٩٦٠] ١٩٨٩). جميع الاقتباسات مأخوذة من هذه الطبعة الأخيرة.

وتسجل الرواية أهم الأحداث في مرحلة حاسمة في تاريخ مقاومة الاستعمار لتكون إطارا عاما لمرحلة تطور ورشاد ليلى، وهي فتاة تنتمي إلى عائلة من الطبقة الوسطى، فتحدد تلك الأحداث التاريخية رحلتها نحو اكتساب وعي جديد يليق بمثال المرأة الوطنية الجديدة. وهنالك علاقة مباشرة بين القضية العامة والمسألة الشخصية: إذ إن رحلة ليلى إلى الحرية تمضي على التوازي مع رحلة الوطن إلى الاستقلال، فنجد أن نضال ليلى الشخصي ضد أسرتها والتراث والتقاليد والأدوار النمطية المفروضة على النساء تناظر النضال الوطني ضد الاستعمار والاستغلال. وتضع لطيفة الزيات ليلى في قلب الأحداث إذ نراها تسهم بل وتلعب دورا محوريا في ثلاث معارك متزامنة ومتداخلة، وهي المعركة النسوية من أجل حرية النساء، والمعركة الماركسية ضد البنية الأخلاقية للطبقة الوسطى وسيادة الأسرة كمقر للتراث والسلطة، والمعركة الكبرى في مناهضة الاستعمار. ويكون الكفاح الوطني ضد الاستعمار بمثابة الطاقة والقوة الدافعة التي تمكن الذات الفردية من تجاوز القيود الشخصية والطبقية. وفي الواقع فإن كل مرحلة من مراحل الكفاح الوطني تحقق تحولا في رحلة ليلى صوب المعرفة والوعي بالذات، وتمكنها من التحرر من قيود طبقتها وعائلتها.

إن معركة ليلى المباشرة هي معركتها مع عائلتها التي تأتي بمنزلة صورة مصغرة للنظام الاجتماعي والنضال السياسي: "بالنسبة لهؤلاء الناس [الذين شاركوا في انتفاضة ١٩٤٦]، كانت المعركة قد انتهت والمكاسب والخسائر قد تحددت، ولمن لم تكن انتهت بعد ولا تحددت الخسائر بالنسبة لعائلة محمد أفندي سليمان الموظف بالمالية والذي يسكن بالمنزل رقم ٣ بشارع يعقوب بالسيدة زينب" (الباب المفتوح، ص٢). ويتم تصوير شخصية ليلى بوصفها فتاة ذكية تطرح تساؤلات منذ فترة مبكرة في حياتها حول رياء الطبقة الوسطى في قواعد الآداب والذوق والأصول المفروضة على النساء خاصة والرجال عموما. وهي تتلقى رسائل متناقضة وغير منطقية من والديها بشأن السلوك الصحيح للفتيات، وهي رسائل غير عقلانية ولا تؤدي إلا إلى إرباكها، فمفهوم 'الأصول' من الأفكار المتكررة في

الرواية تستهدفها ليلى في مواجهتها للقيم الأخلاقية السائدة في الطبقة الوسطى، حيث تتحول 'الأصول' إلى أدوات لقهر ليلى ومجالا تستهدفه ليلى في تمردها. كما تجسد 'الأصول' التمييز القائم ضد النساء في المجتمع، إذ تتفاوت القواعد بين الرجال والنساء، فنرى والدة ليلى وهي تزرع فيها باستمرار قواعد وقيم 'الأصول'، كالجلوس مفرودة الظهر، والحديث بصوت خفيض، وهلم جرا. وهي القواعد التي يتم السخرية منها على صفحات الرواية باعتبارها قواعد منافقة وغير منطقية، ولكنها ترد أيضا بوصفها عقبات أمام الصالح الوطني العام. إن مشاركة ليلى في المظاهرات المناهضة للاحتلال البريطاني مع العديد من غيرها من تلاميذ المدارس، والتي تعتبر سلوكا غير مقبولا للفتيات، تكون نتيجتها الضرب من والدها.

والرجال أيضا ضحايا قواعد الآداب و"الأصول"، إذ يتعرض محمود شقيق ليلى هو الآخر إلى مضايقات من والده بسبب انضمامه إلى حركة المقاومة، ثم لزواجه لاحقا ضد رغبة أبيه. ولكن القواعد أكثر مرونة بالنسبة للرجال وأكثر تقبلا للخيارات الفردية. كذلك فإننا نرى الشباب في علاقاتهم بالفتيات مكبلين بشبكة من القواعد فلا يستطيعون الفكاك من قواعد 'الأصول' رغم تمردهم الصريح وإيمانهم بالمساواة بين الجنسين. فعلى سبيل المثال نجد أن محمود، وهو الأخ الأكبر ونصير ليلى بشكل ما أو بآخر، يتم تصويره في الرواية باعتباره شابا وطنيا متحمسا في إصراره على القتال في سبيل الوطن. وهو يدعم أخته ويتعاطف مع تمردها على القواعد والقيود، ولكنه مع ذلك يظل مذبذبا بين مراعاة التوقعات التقليدية من الفتيات وبين إيمانه بحقهن في الحرية. فعندما تتعرض ليلى للضرب على يد والدها، تلجأ إلى أخيها طلبا للعون والدعم، ولكنه لا يقف في صفها ويعارضها محافظا في ذلك على التقاليد المتصلة بما يجوز للفتيات عمله وما لا يجوز لهن القيام به. ونجدها تواجهه بآرائه المتناقضة قائلة له إن أفعاله تناقض ما يصرح به من مساندة لحقوق النساء: "أنت عارفة كويس، عارفة أنى أحترم المرأة وأعتقد إنها زي الرجل تمام" (ص٥٠)، ثم تكشف عن معاييره

المزدوجة والتعهدات الجوفاء دون تطبيق فعلي على أرض الواقع. وتنتصر ليلى في نقاشها مع أخيها الذي يلتزم الصمت ويدرك أن "المشكلة ليست مشكلتها وحدها وأنها مشكلته هو أيضاً ومشكلة جيلهم كله" (ص٥١). وفي موقف آخر، وأثناء معركة العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦، يتبنى محمود دور الشخصية الأبوية ويصمم على رجوع زوجته سناء وأخته ليلى إلى القاهرة، لإنقاذهما من المعركة، بالرغم من رغبتهما في البقاء والمشاركة في المعركة. وهي لا يقبل بليلى كشخص مساوٍ له إلا عندما تستند إلى قوتها الداخلية وتتحدى سلطته.

إن لطيفة الزيات تتبع تأثير المجتمع التقليدي بقيمه البائدة على عدد من شخصيات الرواية، وهي تصورهم جميعا، باستثناء الدكتور رمزي، بقدر بالغ من التعاطف كضحايا للتقاليد القديمة التي مصيرها إلى زوال في العالم الحديث. إن عصام، حبيب ليلى الأول الذي يصارع رغباته الجنسية تجاهها، يقيم علاقة مع الخادمة، يتغلب في نهاية الأمر على جبنه، (حين قرر في البداية عدم الانضمام مع محمود إلى حركة المقاومة، ثم بخضوعه لقواعد الأصول خلال زفاف أخته)، فينضم إلى حركة المقاومة الشعبية قرب نهاية الرواية ويموت بطلا. أما جميلة، ابنة خالة ليلى، فتجد نفسها حبيسة علاقة زواج عملية خالية من الحب، فتتعامل مع ظروفها بإقامة علاقة غير شرعية، وهي بشكل ما أو بآخر بمنزلة نقيض ليلى، وتذكرنا بالمصير المحتمل للفتيات اللاتي يقبلن ببساطة القواعد اللامنطقية. أما الدكتور رمزي فهو شخصية بغيضة على مدار أحداث الرواية، فهو المثقف المنافق الذي يريد الزواج بفتاة ذكية ولكن مطيعة يستطيع ممارسة سلطاته الفكرية والجنسية عليها.

وتمر ليلى بعدة لحظات استنارة إذ تواجه أفعال الخيانة على المستوى الشخصي ممثلة في علاقات عصام وجميلة غير الشرعية. وهي لحظات فشل وخيانة شخصية تتزامن مع فعل الخيانة الوطنية الأكبر أي حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢، الذي أدى إلى تدمير أجزاء كثيرة من وسط القاهرة وأثار الشائعات

والتخمينات بشأن المؤامرات التي تحاك ضد مصالح الوطن. كذلك تتعرض ليلى للخيانة من الدكتور رمزي، أستاذها في الجامعة وممثل المثقف الفاسد المتفسخ. وأخيرا تجد ليلى لنفسها مفرّا من مختلف أشكال القهر التي تعرضت لها عندما تنضم إلى حركة المقاومة الشعبية في بورسعيد في معركتها ضد العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦، ولا تصبح شريكة مساوية للرجل في المعركة إلا حينما تكتسب الثقة في نفسها وتتمكن من فرض إرادتها وإصرارها على رفاقها من الرجال: "لقد خرجت من دائرة العائلة، من دائرة الأنا إلى دائرة الكل" (ص٣٣٢)، وحينها فقط عندما تتوحد الذات الفردية مع الجماعة تستطيع ليلى الحصول على الحرية. فلأول مرة نجد محمود وقد توقف عن التحكم فيها باعتبارها أخته الصغيرة ويصافحها مصافحة الند والرفيق. وفي مشهد رمزي، نرى ليلى وهي تشاهد إسقاط تمثال فرديناند ديليسبس بما يمثله من استغلال استعماري لقناة السويس، فنرى رأسه تسقط أولا تاركة الجسد في مكانه "كما لو كانت جذوره ممتدة في الأرض" (ص٣٥٠)، حيث ترمز 'جذور' التمثال بالنسبة لليلى إلى كل قواعد 'الأصول' التي قيدت حريتها، فتصيح قائلة: "الأصول، ضروري الأصول" وهي تقصد أن أساس التمثال يجب أن يزاح هو الآخر. إن زلة اللسان الفرويدية تلك تسلط الضوء على التواطؤ القائم بين الاستغلال الاستعماري والقيم التقليدية البائدة في وجه التحرر الشخصي والوطني.

وتنتهي الرواية بنبرة تفاؤل إذ تنتصر المقاومة الشعبية وتنسحب الجيوش المعتدية، وفي الوقت نفسه تكتسب ليلى الثقة في نفسها كامرأة وفي قدرتها على إقامة علاقة مبنية على المساواة مع حسين، صديق أخيها ورفيقها في حركة المقاومة الشعبية. وتصور الرواية الأجواء المثالية التي صبغت فترة أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات في مصر، والقائمة على أحلام الازدهار والاستقلال، وتقدم رؤية متفائلة على الصعيدين الوطني وكذلك الشخصي. "الباب المفتوح هو باب الناس وباب الوطن" (لطيفة الزيات ١٩٩٠، ص١٣٩).

وقد تطورت رؤية لطيفة الزيات عبر السنين بالتوازي مع التطورات الاجتماعية والسياسية في المجتمع المصري. فمقارنة الرؤية الفنية في روايتها الأولى **الباب المفتوح** (١٩٦٠) وفي مجموعتها القصصية اللاحقة **الشيخوخة** (١٩٨٦) تشير إلى حدوث تغير في علاقة الفرد بالمجتمع كما تصورها الشخصية المحورية أو الراوية. ففي **الباب المفتوح**، وعلى لسان لطيفة الزيات، نجد أن "الفرد في هذه الرواية في تصالح نسبي مع مجتمعه، وحريته تتماشى مع حرية وطنه ولا تتعارض مع هذه الحرية" (١٩٩٤د، ١٢٠)، وتمضي أحداث الرواية بأسلوب واقعي من البداية إلى الوسط فالنهاية. أما في **الشيخوخة**، وكما تخبرنا لطيفة الزيات، لم يعد من الممكن تصوير "هذا الجسد العضوي الذي يشق طريقه في يسر وحتمية من بداية إلى وسط إلى نهاية" (١٩٩٤د، ١٢٤).

إن قصة "الشيخوخة"، التي يمكن اعتبارها قصة قصيرة طويلة أو رواية قصيرة (نوفيللا)، تتجاوز الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، وتذكرنا بمقولة بول دي مان (Paul de Man) إن كل كتابة هي بدرجة ما كتابة سيرة ذاتية. فالقصة تتناول فكرة جديدة في السرد العربي عموما، حيث تحاول الكاتبة تصوير معادل موضوعي لأزمة الكاتبة مع صورة ذاتها مقابل ذاتها الواقعية، وكذلك مع الآخرين. فهي تخبرنا في البداية أننا بصدد قراءة يومياتها التي كتبتها في منتصف السبعينيات، أي قبل عشرة أعوام من نشرها في منتصف الثمانينيات، فهي يوميات مكتوبة من منظور امرأة في الخمسينيات من عمرها ولكنها تعيد قراءتها وتتفاعل معها من منظور امرأة في الستينيات من عمرها. وهكذا تتقاطع الأزمنة وتتداخل في وعي الكاتبة وهي تحاول فحص وتحليل حالتها الذهنية التي سادت علاقتها بنفسها وبالآخرين، وهي حالة مزاجية تعرفها باعتبارها حالة الشيخوخة أو "شعور الفرد بأن وجوده زائد عن حاجة البشر" (الشيخوخة، ص٥٥)، وهي حالة تدفع المرء إلى دائرة مفرغة من الارتباط المرضي والابتعاد عن المحيطين. وتلقي اليوميات الضوء على العلاقة بين الذات/الشخصية المحورية من جانب وبينها وبين ابنتها وزوج ابنتها من جانب آخر. وتصور القصة ببراعة متناهية الصراعات

الخفية والمعلنة القائمة في قلب كل العلاقات القوية، مع إعادة النظر في مفاهيم الحب والحماية والسيطرة. فببلوغها الستين من عمرها تسعى الشخصية المحورية إلى إعادة ترتيب علاقتها بالعالم والبشر، فتتذكر حالة الشيخوخة المدونة في يومياتها والمكتوبة في الخمسينيات من عمرها، والتي كدرت علاقتها بابنتها بعد زواجها وانفصالها عن أمها. فنجد أنفسنا وجها لوجه أمام وعي مزدوج: وعي امرأة خمسينية مندمجة تماما في التفاصيل الدقيقة لمشكلتها، ووعي امرأة ستينية تواجه نفسها، فتتصفح أوراقها المهملة وتعيد قراءة يومياتها التي تاهت وسط أكوام من الأوراق المنسية (ص٢٣). إن هذا النص بالغ الثراء يفرض علينا السؤال التالي: هل كانت تلك الأوراق ضائعة، أم أنها تعرضت ربما للإخفاء أو الإسكات؟ إن لطيفة الزيات تواجه فعليا الصمت المفروض على الشخصية المحورية، لا فيما يتصل فقط بعلاقتها بالعالم وإنما، وبصورة أهم، في تأثير ذلك الصمت على علاقتها بذاتها. أما السؤال الثاني الذي يطرح نفسه فهو: إلى أي حد تعتبر الشيخوخة حالة مزاجية تخص فردا ما؟ وهل كانت لطيفة الزيات تقصد خلق مجاز لحالة عامة، أي حالة تمر بالوطن تتسم بالجمود وإحساس عام بالضآلة؟ هل كانت قصتها تلك هي خطوتها الأولى في كسر الصمت الذي فرضته على نفسها ككاتبة إبداعية منخرطة للغاية في شؤون وآلام الأمة؟

وجدير بالذكر أن المجموعة القصصية، **الشيخوخة** (١٩٨٦)، كانت أول عمل إبداعي تنشره لطيفة الزيات منذ صدور **الباب المفتوح** في عام ١٩٦٠، وهو ما يعني أنها توقفت عن الكتابة، أو بالأحرى، لم تنشر أي عمل أدبي على مدار ما يزيد عن خمسة وعشرين عاما. وفي عام ١٩٩٢ نشرت سيرتها الذاتية، **حملة تفتيش: أوراق شخصية**، والتي تسترجع فيها اللحظات الصعبة التي مرت بها في حياتها، وتعيد تقييم أهميتها من منظور امرأة في السبعينيات من عمرها. وطبقا لفيصل دراج فإن **حملة تفتيش** "نص نموذجي عن مأساة المثقف النبيل الذي يبدأ مع المجموع كي يحرره، وينتهي وحيدا، بعد أن يكتشف أنه لم يكن حرا، حين كان يقود الجموع إلى الحرية" (فيصل دراج، ١٩٩٦، ١٨٣). والسيرة الذاتية غارقة

تماما في الحاضر، بل إن الكاتبة في الواقع مهووسة بالبحث عن أسباب للتحولات، وهو بحث ينعكس على بنية السيرة الذاتية التي لا تتبع بنية خطية وإنما تنقسم إلى أجزاء ترد على أسئلة مطروحة في الحاضر (برادة ١٩٩٦، ص١٧٥).

وفي عام ١٩٩٥، نشرت لطيفة الزيات روايتها القصيرة **الرجل الذي عرف تهمته** التي تدور حول شخصية عبد الله، اللابطل العربي المهزوم، الرجل الذي فقد رجولته، أي فقد قدرته على الفعل وعلى اتخاذ خطوة إيجابية وعلى الاندماج في العالم بشكل سليم. وعلى نقيض شخصية جوزيف ك. في رواية كافكا **المحاكمة**، والذي يمر بأزمة وجودية متصلة بالفراغ القائم في الحياة الحديثة، نجد أن أزمة عبد الله هي أزمة عربية على وجه الخصوص، أو سياسية تحديدا، فهو وريث منطقي للسياسات الاجتماعية والاقتصادية الفاشلة وسنوات طوال من القمع السياسي، كما أنه يمثل نموذجا ساخرا لمختلف أشكال الرجولة العربية المهزومة. إن الأسطر الافتتاحية في الرواية تحدد المسار: "لم يستطع عبد الله أن يركن إلى النوم لحظات كعادته وهو يقف في طابور الجمعية الاستهلاكية في انتظار زجاجة زيت شح من البيت. كان يفكر على غير عادته، وقد وجد بيته في الليلة السابقة ما يستوجب التفكير وسرعة التصرف" (لطيفة الزيات، ١٩٩٥، ص٣٣). وينتمي عبد الله إلى عائلة سياسية، فقد كان والده ناشطا سياسيا قديما تعرض للسجن عدة مرات دون أن يستسلم، ووالده الآن رجل طاعن في السن يشير إليه عبد الله بوصفه "أبيه الخرف" الذي أضاع حياته في محاولة تحسين الأوضاع، ولكن بلا جدوى، ويتساءل عبد الله: "فهل يعرف أن كيلو اللحمة بسبعة جنيهات، وأن غموسه من الباذنجان المقلي يكلف ابنه وقفه ساعات في طابور الجمعية في انتظار زجاجة الزيت" (ص٣٧). ويكشف ابن عبد الله وابنته عن وعي عميق بالشأن السياسي ويعبران عن آرائهما بصراحة ووضوح، أما هو فنراه غير مهتم بالسياسة، بل ومناهض للسياسة، فلا يفكر ولا يكون رأيا ويأبى مشاهدة الأخبار، ولا يشاهد سوى المسلسلات التلفزيونية غير الواقعية. وهو يحرم على أهل بيته من الانخراط في أي فعل سياسي، ولكنه يفشل حتى في فرض ذلك الأمر.

وبينما عبد الله واقف في أحد الطوابير يظهر ضباط الشرطة في بيته حاملين أمرا بإلقاء القبض عليه، وهو ما يحدث يوم ٦ سبتمبر ١٩٨١، الذي يوافق الفترة التي أمر فيها الرئيس السادات بإلقاء القبض على ما يفوق ألفا وخمسمائة من معارضيه السياسيين. أما في حالة عبد الله فيبدو الأمر كله سخيفا ويوصف كالآتي: "جاءوا في طلبه في الساعة التاسعة من مساء سبتمبر ١٩٨١ وهو غائب في طابور الجمعية، وطلبوه بالاسم دون أن يعرفوا له سناً ولا وصفا ولا صورة" (ص٤٠). أما المشهد التالي فهو عبثي تماما، إذ يظل والد عبد الله يهتف شعارات سياسية، ثم يقوم ببلع الورقة التي تحمل اسم ابنه، تاركا ضابط الشرطة في حيرة من أمره عاجزا عن التأكد من اسم الرجل المطلوب إلقاء القبض عليه. ثم تتضاعف عبثية المشهد بوصول عبد الله إلى البيت ويقف عاجزا عن فهم سبب اعتقاله. ويعود الضابط لإلقاء القبض عليه ويقوده إلى السجن، حيث يتعرف على السجناء السياسيين، ولكنه ينغلق على نفسه ويصمم على أن اعتقاله خطأ وانه سرعان ما سيتم إطلاق سراحه. وينفذ نصيحة زملائه السجناء فيقرر نفي كل شيء في التحقيقات، ويقوم بذلك في شكل عبثي مجيبا بكلمة 'لا' على كل سؤال، فيستشيط ضابط الاستجواب غضبا ويصيح قائلا: "ألا تفعل شيئًا على الإطلاق؟"، ثم يوجه له تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية، ونظرا لعدم قدرته على فهم التهمة الموجهة إليه يصل عبد الله إلى نتيجة مفادها أنها "تهمة من لا يفعل شيئا على الإطلاق" (ص٨٣).

إن تجربة عبد الله في السجن لا تؤدي إلى أي تحول في آرائه العامة أو موقفه اللاسياسي، فعلى النقيض من تجارب السجن في الأدب العربي[1] والتي عادة ما تؤدي إلى إحداث تغيير جذري، إلا أن عبد الله يعيش حالة من اللامبالاة التامة

---

(١) تكثر تجارب السجن في الأدب العربي، وهي تجربة إما أن تؤدي إلى الإخصاء والتجريد من الرجولة (انظر/ي أعمال صنع الله إبراهيم) أو إلى إحياء الالتزام الوطني (انظر/ي أعمال سحر خليفة). ويقال إن "السجن للجدعان" أو يعتبر مدرسة من مدارس الحياة في إشارة إلى تأثيره على السجناء.

التي تجعله غير قادر على التغيير. فهو يقدم صورة كاريكاتورية لجيل من الرجال تخلوا عن قدرتهم على الفعل أو الإصرار على انتزاع حقوقهم، وهم بذلك فقدوا رجولتهم واحترام أبنائهم لهم، إذ يعلن ابن عبد الله أن جيله هو جيل بلا آباء (ص٤٦). وتخبرنا لطيفة الزيات أنها كتبت هذه الرواية القصيرة في إطار أدب الأمثولة (parable) أو في إطار الهجاء الاجتماعي (satire) للسخرية من الأوضاع التي لا تطاق والمستمرة دون أمل في التغيير (١٩٩٢ب، ص٢٣٩)[1]

وفي عام ١٩٩٤، نشرت لطيفة الزيات رائعتها **صاحب البيت**، والتي بدأتها في عام ١٩٦٢ بمجرد انتهائها من **الباب المفتوح**، ولكنها لم تنته منها ولم تنشرها إلا بعدها بحوالي ثلاثين عاما. وهي تخبرنا في **حملة تفتيش** أن العنوان الأصلي لرواية **صاحب البيت** كان "شجرة المشمش" وكانت تريد أن تكتب فيها عن الفترة التي تعرضت هي وزوجها لملاحقة الشرطة فأجبرتهما على الاختفاء. فكانت تود تصوير التجربة التي "تنتصر فيها إرادة الإنسان الرهيف إلى ما لا حد، على كل ألوان القهر الاجتماعي" وقررت استخدام المفارقة على مستوى بنية النص. وقد كان مصير تلك المطاردة هو السجن: "إخفاق على المستوى المادي، ولكن هذا الإخفاق هو في حقيقة الأمر انتصار معنوي، حيث يزدهر الإنسان تحت أقسى الظروف أو رغما عن أقسى الظروف، وينبثق زهر المشمش البالغ النعومة والرهافة من وعورة وخشونة الأغصان الخشبية" (لطيفة الزيات ١٩٩٢أ، ص١٤١). ومع تطور كتابة الرواية ابتعدت لطيفة الزيات عن خطتها الأصلية وقامت بتغيير عنوانها إلى "الرحلة"، وهي "كناية عن رحلة الإنسان على إطلاقه من المولد إلى الممات" (١٩٩٢أ، ص١٤١)، ولكنها وجدت نفسها عاجزة عن استكمال الرواية دون أن تتمكن من وضع يدها على عيبها الجوهري، والذي لم يتضح لها

---

(١) ومن جانب آخر ترى فريال غزول أن تلك الرواية القصيرة تنتمي إلى تراث أدب المقاومة وتقدم صورة كاريكاتورية للآخر المهيمن، والذي يتم الاستخفاف به عبر التهكم الذي يثير الضحك لدى القراء (Ferial Ghazoul 1996, 197).

إلا لاحقا بعد حصولها على الطلاق. وتحليلها لهذا العيب في الرواية جدير بالاقتباس فيما يلي:

> كانت الرؤية التي تنطوي عليها هذه الرواية رؤية معذبة، رؤيتي في فترة من فترات زيجتي، ولكنها رؤية غريبة على خط تطور حياتي في مجمله. في هذه الرواية الإنسان فرد لا اجتماعي، حريته عبء، عليه وحده أن يتحمل ثقله، والإنسان في هذه الرواية فرد لا تاريخي، يجد نفسه ملقى في وضع مطلق، وضع لا تاريخي، يجسد لا تاريخيته انعزال لا نهائي ووحدة لا نهائية، والآخر بالنسبة لهذا الفرد هو الجحيم. وفي هذه الرواية يفعل الفرد، ولكن فعله هو ... الذي يفتقر إلى التبرير ولا ينطوي على إعادة صياغة الواقع، من ثم إعادة صياغة الذات. والفعل في هذه الرواية فعل لحظي لا يتراكم، وهو من ثم فعل لا ينبع من شخصية متسقة لها تاريخ، ولا يبني شخصية متسقة يمتد فعلها من الماضي إلى الحاضر ويصب في المستقبل. (لطيفة الزيات ١٩٩٢أ، ص١٤٢)

تتناول أحداث **صاحب البيت** رحلة سامية نحو معرفة الذات، وهي زوجة عضو ينتمي إلى إحدى مجموعات المعارضة السياسية في مصر، وتدور حبكة الرواية حول اختفاء سامية مع زوجها الذي كان قد هرب للتو من السجن وأصبح مطاردا من الشرطة. ويرافقهما صديق، وهو رفيق في المعارضة، قام بتنظيم تهريب زوجها من السجن ويلعب دورا أساسيا في تخطيط مسار الأحداث. وعلى الرغم من وعي سامية بالمخاطرة التي قامت بها عندما قررت الارتباط بزوجها وتحدي أسرتها، فإن كلا الرجلين اللذين يرافقانها في رحلة الاختفاء لا يسمحان لها بالمشاركة في اتخاذ القرارات المهمة خلال فترة الهروب من الشرطة، وهو إقصاء وغياب للثقة يذكرها بلحظات في حياتها تراكمت في وعيها وتؤدي تدريجيا إلى لحظة الاستنارة. فسير الأحداث وحبكة الرواية الخطية مليئة بطبقات من التجارب والصراعات العاطفية إذ تستعين المؤلفة بأسلوب تيار الوعي لإضفاء عمق تاريخي ونفسي على الأحداث. والنتيجة المترتبة على استخدام هذه التقنية الفنية تضفي

أهمية بالغة على الرؤية السائدة في الرواية، حيث تؤكد وجود ترابط لا تخطئه العين بين القهر الذي يمارسه الرفيقان ضد سامية من ناحية وبين القهر الأسري الذي عانت منه طوال حياتها من ناحية أخرى. كذلك يوضح أسلوب السرد أن السبب الأساسي لإقصاء سامية هو كونها امرأة، حيث تقود الرواية قراءها، رجالا ونساء، إلى إدراك مختلف أنواع القهر الجندري الذي يمارس ضد النساء، من المجتمع ومن الأسرة وكذلك من رفاق معركة النضال من أجل التحرر.

ويشير عنوان رواية **صاحب البيت** إلى صاحب البيت الذي تختبئ فيه سامية وزوجها من الشرطة. وعند قراءة سيرة لطيفة الزيات الذاتية ندرك مدى أهمية البيوت في حياتها، فهي تصف رحلتها إلى الحرية والرشد بوصفها رحلة بعيدة عن بيت العائلة القديم نحو بيت جديد: "كان البيت القديم قدري وميراثي، وكان بيت سيدي بشر صنعي واختياري" (١٩٩٢أ، ص٢٩). كما نكتشف وجود شجرة مشمش مزهرة أمام نافذة بيت سيدي بشر، فكما ذكرت سابقا كان في نية لطيفة الزيات أن يكون عنوان الرواية "شجرة المشمش"، كما تخبرنا أمينة رشيد أن بيت لطيفة الزيات الثاني الذي كان في سيدي بشر هو البيت الذي اختفت فيه مع زوجها هربا من الشرطة (أمينة رشيد ١٩٩٥، ص٨). ومن ثم تزداد أهمية البيت الذي اختفت فيه سامية وزوجها والموصوف بكونه "صنعي واختياري"، ومن المفترض وجود شجرة مشمش مزهرة أمامه. وهو البيت نفسه الموصوف بشكل مغاير تماما في **صاحب البيت** بما يعكس تغيرا جذريا على مستوى المشاعر والإدراك.

تصل سامية إلى البيت ليلا بعد إيقاظها من النوم منذ فترة قصيرة. وتثير أجواؤه العامة إحساسا بالخطر والترقب، إذ ينفتح باب البيت قبل قيامهم بالدق عليه، ويبدو المكان غريبا ومحبطا لتوقعاتها: "الحديقة ليست بحديقة، ما من زهور، مجرد أرض مزروعة بالخس" (صاحب البيت، ص٢٣). وكان على سطح المبنى برج ذو فتحات مستديرة، جعلها تتساءل: "أهو برج حمام أم برج مراقبة؟" (ص٢٤). وكان المبنى صغيرا، بحجم "بيت الدمى"، وحين تصعد السلالم يخرج صاحب البيت

"حلقة مفاتيح ضخمة" (ص٢٥)، لفتح باب الشقة. وتشعر سامية وكأنها قد وقعت في شرك إذ تجد نفسها في "حجرة وحيدة، طويلة كالممر، يتوقع الإنسان أن تنتهي إلى شيء ولا تنتهي إلى شيء"، كما يوجد سرير حديدي في منتصف الحجرة، وإلى اليمين "أريكة تدلت أحشاؤها المعدنية على الأرض" وإلى يسارها دولاب بمرآة مشروخة (ص٢٥). وهكذا يوصف البيت كسجن يتم جرها إليه عنوة. وتدخل سامية البيت منصاعة، يقودها رفيق زوجها، واسمه رفيق، وصاحب البيت، وحين تبدأ تدريجيا في إظهار علامات المقاومة "وصاحب البيت يسحبها مقهورة إلى المطبخ" (ص٢٦)، وإذ تراه ماضيا إلى حال سبيله، تصرخ مطالبة بالمفتاح، ولكنه يرفض إعطاءه لها.

ويمر إدراك سامية للبيت الجديد وعلاقتها به بتحول كبير، فلم يعد البيت ذا شجرة المشمش المزهرة خارجه، ولا هو بيت من اختيارها، وإنما يتم جرّها إليه رغما عنها، بل ويذكرها ببيت دمية، مثل ذلك في مسرحية إبسن بيت الدمية؛ حيث كانت بطلة روايته، نورا، محبوسة مثل سامية تماما. وفي نهاية الرواية، وبعد اكتساب سامية معرفة بالذات، يتحول البيت إلى برج حمام تطير منه أسراب الحمام في إشارة إلى الأمل وبداية جديدة.

إن ما تمر به سامية يساعدها على فهم إحساسها المتواصل بالضآلة وعدم الأمان في علاقتها برفاقها. فلكونها امرأة تمنع عنها منافذ المعرفة، فقد غطتها والدتها في الظلام وقلمت أظافرها (ص٣٢) بما يحول دون إمكانية استكشافها واكتشافها لأي حيز جديد، فقد تمت تربيتها كي تصبح إنسانة مغلوبة على أمرها، معتمدة تماما على غيرها. كما أن رفاقها لا يشركونها قط فيما يعرفون ولا يثقون في قدرتها على المبادرة بالفعل من جراء نفسها، ففي أعقاب خطأ تقترفه بسبب عدم إخبارها بالخطة الطارئة في حال ساورت صاحب البيت الشكوك بشأنهم، نراها تمر بلحظة استنارة:

كل شيء هنا، كل تخطيط وتدبير، يتم في استبعاد كامل لها وفى استغناء كامل عنها، فما الذي يبقيها في هذا المكان؟ ولماذا يحجبان عنها عن عمد المعرفة؟ أهو إشفاق عليها أم استهانة بها أم إيمان بأنها إن عرفت كفيلة بإفساد كل شيء ... ضاعف الجهل بمجريات الأمور خوفها، ودفعها إلى سلسلة مجنونة من الأفعال تكرس الخطر بدلا من أن تقلل من احتمالاته. أحدث هذا لأنها لا تعرف أم لأنها لا تستطيع الوقوف على قدميها؟ (ص٨٤)

وتنطلق سامية في رحلتها من أجل الحرية واكتشاف الذات، وتكرر طرح السؤال التالي: من أنا؟ فطوال حياتها تم حرمانها من إمكانية استكشاف رغباتها الشخصية والمبادرة بأفعال بإرادتها الخاصة. وكخطوة أولى نحو المعرفة، تحدد سامية رفيق باعتباره "الآخر" والغريب: "رفيق نقيضي في كل شيء" (ص٥٢). إن التناقض بين الشخصيتين في الرواية هو تناقض بين المفاهيم النمطية عن الذكورة والأنوثة، حيث إن رفيق شخص عدواني وعنيف ولا يراعي غيره ومتكبر ومغرور ومبالغ في الثقة بالنفس ومسيطر وسلطوي للغاية، أما سامية فهي شخصية خاضعة ومترددة وهادئة. وهي غير قادرة عن ملاحقة الرجلين إذ إنهما يتخذان خطوات سريعة وقوية، بينما ترى سامية نفسها بمثابة كيان غائب، لا شيء، وباعتبارها الجانب الضعيف في الثنائية المتعارضة بين الذكر والأنثى. وهي تتخذ قرارا بترك زوجها، ورغم اقترابها من الحصول على حريتها فإنها ترى في البداية أن رحيلها هو فشل في القيام بواجباتها كامرأة.

إن مواجهتها المتوترة مع صاحب البيت تعيد إليها ذكريات عن شخصيات مسيطرة أخرى في حياتها: "بالحاكم الوحيد والأوحد؟ بأبيها؟ بواعظ المسجد يهدد بالنار وبئس المصير؟ بالمعلم يطلب منها أن تفرد يديها؟" (ص٢٧). فتنجذب إلى اللعبة، بينما صاحب البيت هو محرك اللعبة، فسرعان ما تكتشف سامية أن "على من يعبر الباب أن يلعب لعبة صاحب البيت" (ص٢٦). كما تدرك أنها كانت دوما تلعب اللعبة وكانت دوما تلتزم بالدور المفروض عليها. ومواجهتها مع صاحب

البيت تذكرها أيضا بمواجهات وعلاقات أخرى، فهو يمثل كل القيم القمعية المتوارثة التي طالما حالت دون سعيها للحرية، فهو شخصية أبوية وممثل لعلاقات القوى والقيم الأبوية السائدة، كما يذكرها بوالدتها التي كانت تضبط سلوكها وتحاول تطويعها بما يوائم قالب الأنوثة الخاضعة. إن صاحب البيت في الرواية هو محصلة القيم والبُنى الاجتماعية والثقافية التي تكرس قهر النساء.

وفي منتصف رحلة اكتشاف الذات تعترف سامية بكراهيتها العميقة له: "بينها وبين هذا الرجل ثأر قديم، وأي ثار؟ ... لا تعرف ولكن الأكيد أن الثأر بينهما بايت وأن الأشياء لن تكتمل حتى تسويه". (ص٧٥). وفي نهاية الرواية حين تخلص نفسها أخيرا من القيد الذي يربطها بالرفاق وتبدأ في القيام بأفعال بمبادرتها الشخصية دون إحساس بالخوف أو بالنبذ، نجدها تعود إلى صاحب البيت لتقف وجها لوجه أمامه، وتحدث مواجهة بينهما فتتغلب عليه في المعركة، وتتغلب بالتالي على القهر ومصدر القهر. إن مشهد الرواية الختامي، حيث تنتصر على صاحب البيت، يرمز إلى انتصارها على القهر الجندري الذي تتعرض له النساء.

إن صاحب البيت لا يملك البيت وحده وإنما هو صاحب العالم الذي تسكنه، وصاحب القواعد التي يجب عليها اتباعها، حيث يتم تصوير عالم سامية بمنزلة لعبة ذات لاعبين يؤدون أدوارا مصطنعة ومحدودة. وتستخدم لطيفة الزيات اللعبة كصورة مجازية للتعليق على أدوار الرجال والنساء الجندرية، وتقوم بانتقاد الطبيعة القمعية لتلك اللعبة عبر تصويرها باعتبارها لعبة عبثية وطفولية، ونجد الصورة المجازية للعبة ممتدة على مدار الرواية وتتطور إلى ما هو أقرب إلى الموتيف أو العنصر المتكرر، بل ربما إلى ما هو أشبه بمقطع متكرر:

> لابد فيما يبدو لمن يدخل هذا البيت أن يلعب دورا، الدور الذي يرسمه له صاحب البيت. (ص٢٤)

> وخطر في بالها أنها لعبت دائمًا لعبة صاحب البيت. (ص٢٦)

ولعب يلعب فهو لاعب، أفضل تعريف للسلوك المطلوب ... فما من اختيار في دنيانا هذه، والعبي قالت أمها، وكررت حتى انفلق الحجر وهي (سامية) راغبة عن اللعب المحسوب. (ص٣٢)

وهي عندما تقرر ترك البيت لتنقذ زوجها من قضاء الليلة في البرد والعراء، يعترض صاحب البيت طريقها ويصر إصرارا طفوليا على مرافقتها إلى الخارج، فيصور المشهد موقفا عبثيا يتصرف فيه رجل بالغ بعدوانية ويضرب الأرض بقدمه حينما ترفض سامية تنفيذ رغبته، وتصدمها عبثية الموقف بما يدفعها إلى التفكير العميق في الأسباب التي دفعتها إلى الموافقة على المشاركة في اللعبة:

العبي يا سامية العبي، على طيلة العمر مقسورة تلعبين، ففيم التعفف الآن؟ العبي عبر جسدك مهدودا وصوتك يكاد ينحبس العبي. أوامر أمك تتكرر تفلق الحجر وزوجك يتجمد في العربة ويتأتى أن تلعبي، ما من اختيار. لملمي مفردات اللعبة من حصيلتك الموروثة والمكتسبة والعبي. (ص٣٥)

وعلى الرغم من كون سامية شريكة في رحلة الهروب من الشرطة؛ إذ وافقت بوعي على الانضمام إلى زوجها ورفيق في الاختفاء، ولكن لا يتم التعامل معها قط باعتبارها شريكة مساوية لهما. فلا يتم إخبارها سوى بالإرشادات التي يجب عليها تنفيذها دون أية أسئلة، بل ودون أن يتم إعلامها عن الخطة بأكملها بشكل مناسب. أما ما يطلبه منها رفيقا الرحلة للمساعدة في رحلة الهروب فيستند إلى آرائهما المسبقة بما يناسب هويتها الجندرية، وهو ما يحدث مثلا عندما يطلب منها رفيق اللجوء إلى "حيلها الأنثوية" بأن تغري رجل الشرطة بابتسامتها وتدعي أنها حبيبته.

إن الدور الجندري المفروض على سامية في الرواية هو دور تدركه هي، كما تقدمه المؤلفة، على أنه استمرار وتأكيد لأدوارها الأخرى في الحياة. ويتم تصوير حياتها، باعتبارها سلسلة متصلة وتنويعات على فكرة واحدة، وذلك عن

طريق استخدام أسلوب تيار الوعي وتكرار استخدام مفردات وبنية جمل بما يكون مقطعا موسيقيا. فبعد مشهد الغواية تتساءل سامية قائلة:

هل تحولت إلى مسخ الذي أرادوا لها أن تكونه، مسخ بلا جذور ولا دوافع يتحرك؟ تربية العمر أثمرت، النفي عن العيون والقلوب، العزلة والحرمان، الضرب والتهديد، الوعد والوعيد، اللوم والعقاب، الهمس في الأركان: الويل لمن يختلف! الطريق مع الرفاق مرسوم كما في البيت القديم مرسوم، الويل لمن ينفرد ... يا أبي يا أمي يا جدتي، يا مئذنة تشرف على بيتنا القديم، يا رفاقي، يا كل الناس أفسحوا لي مكانا بينكم ها أنا على وشك أن أنتمي، كما أردتموني جئتكم مسخاً بلا جذور ولا دوافع يتحرك. (ص١٥-١٦)

خبئيني يا أمي خبئيني، كففت عن السعي، بالظلمة دثريني. (ص٦٢)

ويتم تكرار الكلمات بتنويعات على مدار الرواية بأكملها، بما يخلق موتيفا أو عنصرا سائدا ويرسخ سلسلة متصلة من تجارب سامية كامرأة. فالتكرار يؤدي إلى تقوية أوجه الشبه بين مختلف أشكال القهر الجندري الذي كانت تتعرض له. والسرد نفسه يمضي في بناء خطي وتراكمي، مؤكدا على أن اغترابها عن الرفاق هو تعبير آخر على اغترابها كامرأة تعيش في مجتمع أبوي. وهي تدرك تدريجيا أنها لن تنتصر ما دامت ملتزمة بقواعد اللعبة.

وتنتهي الرواية بالأمل. وبعد رؤية صور رفيق ومحمد في الصحيفة اليومية، تتاح الفرصة لسامية كي تخبر رفيقيها وتحذرهما من أن مخبأهما لم يعد آمنا، فتعود إلى البيت لتواجه صاحب البيت الذي كانت في خلاف معه منذ بداية الرواية. وهي تدرك الآن أن صراعها ليس مع رفيق أو مع زوجها، وهما ضحيتان لنفس النظام الاجتماعي الظالم، وإنما مع صاحب البيت أي رمز القهر الاجتماعي والديني والسياسي. ونراها تدخل البيت بقوة وعزيمة وإصرار، لا في تردد وخجل. فهي تدرك "أن عليها أن تقتله أو تموت" (ص١١٣)، ويتواجهان فينقض عليها بينما "أنشبت مخالبها في عنقه .. وكأنهم على مر العمر لم يقلموا أظافرها، لم يكسروا

رمح المقاتل في أعماقها وكأنهم لم يحولوها إلى دمية" (ص١١٣). وتكتشف سامية ذاتها حينما تتخلص من الدور المفروض عليها وصوره النمطية لقدراتها وإمكانياتها، وتنطلق بإرادتها الشخصية. وحين تكشف لطيفة الزيات عن الأفعال الظالمة والخانقة التي تمارس ضد النساء على أيدي دعاة الأيديولوجيات الليبرالية، فإنها تخلق بذلك مساحة للنساء ليتواصلن مع ذواتهن وبشروطهن الخاصة، وتجعلهن أقدر على تحقيق معرفة الذات، فنجد سامية تصرخ في نهاية رحلة البحث صائحة: "يا أبي يا أمي يا جدتي، يا مئذنة تشرف على بيتنا القديم يا كل الناس، نعم أنا حية، رغما عنكم حية" (ص١١٤). وقد رأت ماجدة النويهي أنه "ليس من غير المنطقي أن نرى ظلال الرئيس جمال عبد الناصر في شخصية صاحب البيت" (Magda al-Nowaihi 2000, 293)، في إشارة إلى القهر السياسي الذي مارسته السلطة الثورية. كذلك، وبعد مرور أكثر من ثلاثين عاما، شهدت لطيفة الزيات على الضغوط السياسية التي كانت تمارس على الكاتبات في الأيديولوجيا الوطنية، من منطلق القناعة بأن حرية النساء ليست قضية أولوية وأنها ستتحقق تلقائيا بعد نجاح النضال الوطني العام. وهو موقف مألوف للناشطات السياسيات المنخرطات في حركات الكفاح الوطني، اللاتي قبلن بتجاهل الممارسات الإقصائية أو التمييزية ضدهن من أجل عدم تشتيت الانتباه عن النضال الأكبر. وقد ندمت الكثيرات منهن على اتخاذهن ذلك القرار.

إن مرحلة الصمت الأدبي عند لطيفة الزيات يكشف عن الالتباس القائم في خطابات التحرر الوطني بشأن النساء. إن مجموعة **الشيخوخة**، المنشورة في منتصف الثمانينيات، تقربها من معرفة الذات كما تتيح لها إمكانية مواجهة مخاوفها، بشكل ما أو آخر. وهي تصل تدريجيا إلى تلك المرحلة من حياتها، وقد تسلحت بتاريخ طويل من النضال والتقدير في حياتها العملية، بما يمكنها من التعبير عما هو غير مذكور أو مسكوت عنه. إن رواية **صاحب البيت** هي آخر أعمال لطيفة الزيات، وهي عملها الأروع. كما أنها علامة مهمة في تاريخ كتابة المرأة العربية. فبعد مواجهة القيود الاجتماعية والثقافية التي أجبرتها على كبت وإخفاء

هويتها كامرأة، واجهت أيضا الطابوهات أو الممنوعات السياسية التي حالت دون قيامها بنقد التراتبيات الجندرية داخل حركات التحرر الوطني.

الخاتمة

في شهادة ألقتها عام ١٩٩٠ في ملتقى الإبداع النسائي الثاني "الكتابة النسائية: واقع وآفاق" في مدينة فاس بالمغرب، ثم نشرت في مجلة **أدب ونقد** عام ١٩٩٤، تتناول لطيفة الزيات بشكل مباشر الوصمة المتصلة بمفهوم "النسوية" أو "الأدب النسائي"، قائلة:

> أنا امرأة، وهذا في يقيني، عنصر مهم جدًا في التعريف بالذات ... وكتاباتنا الإبداعية بالتالي تختلف عن كتابات الرجل الذي ينتمي لنفس المجتمع الذي أنتمي له، قد تتساوى فنيًا، وقد تتميز، وقد تتخلف، ولكنها في كل الحالات تختلف. فلم كان من الصعب علينا الإقرار بهذا الاختلاف؟ ولم عاندت ونعاند أية محاولة لتوصيف أعمالي الإبداعية كأدب نسائي أو نسوي ... وقد تخندقت كمعظم الكاتبات في خندق الأدب، ورفضت في إصرار أن تبوب كتاباتي الإبداعية في باب الأدب النسائي. أدب أو لا أدب، فن أو لا فن، وما من أدب رجولي وآخر نسائي: دأبت على القول لكل من يوجه إلى السؤال كما تفعل معظم الكاتبات العربيات. وكان هذا القول دفاعا عن النفس في وجه محاولة مستمرة في أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبه المرأة في مكانة أدبية وفنية أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل، وفي استخدام وصف الأدب النسائي كوصف يتضمن تحقيرا لهذا الأدب. (لطيفة الزيات ١٩٩٦، ١٧-١٨)

إن مكانة لطيفة الزيات في الأدب العربي المعتمد تأثرت بالتأكيد سلبيا بصمتها الأدبي الطويل، وتحديدا بالمقارنة بمعاصريها من الكتّاب الرجال، ولكنها تأثرت كذلك بوعيها العميق بالوضع المتذبذب الذي تحتله النساء في المخيلة الوطنية، إذ يتم مطالبتهم بتأكيد وإنكار هويتهم الأنثوية في ذات الوقت. وفي إشارة

إلى وضع لطيفة الزيات في ستينيات القرن العشرين، يذكر ريشار جاكمون أن "الكاتبة عليها تقليل ما تتسم به من 'اختلاف' والتعامل مع الأفكار الاجتماعية الكبرى في سبيل الاعتراف بها" (Richard Jacquemond 2008, 187). وهو ما نجحت في تحقيقه على مدار الجزء الأكبر من حياتها، ولذا نالت الثناء لعدم حصرها لنفسها في إطار "المصالح الضيقة" للكاتبات[1].

وقرب نهاية حياتها تمكنت لطيفة الزيات من كشف الستار الذي كان يكتم كتابتها الإبداعية. فروايتها **الباب المفتوح**، والتي ظلت روايتها الوحيدة لفترة طويلة، نالت حفاوة كبيرة بوصفها تنتمي إلى "فترة النضوج" في تطور الرواية العربية (Allen 1995). كذلك استقرت الرواية في التراث المعتمد لأنها تضع مسألة حرية المرأة في سياق أوسع للكفاح الوطني في سبيل الحرية والنضال الطبقي الماركسي، لا باعتبارها مجرد معركة بين الرجال والنساء. وهذه النقطة الأخيرة، القائمة على فرضية أن نقد النساء للقهر الأبوي هو معركة ضد الرجال، تظل فرضية وتصورا سائدا في الدوائر الثقافية وسلاحا مستخدما للتقليل من قيمة النسويات العربيات اللاتي يتم وضعهن على الدوام في حالة دفاعية وسعي لإنكار تلك الاتهامات. وقد وازنت لطيفة الزيات مسيرتها دون أن التعريض بموقفها النسوي، فقد كانت تؤكد دائما، كما في رواياتها، أن كلا من الرجال والنساء ضحايا البنى الثقافية والاجتماعية، مع اعترافها دوما بالقهر المزدوج الذي تعانيه النساء بفعل "الرأي العام والرجل أبا وأخا وزوجا"، وكذلك بواسطة "المرأة تحت تأثير الأيديولوجيا الطبقية المسيطرة"، فيقع الجميع فريسة للوعي الزائف (لطيفة الزيات ١٩٨٩، ص٣٩).

---

(١) رغم رفضها لتلك القيود الثقافية المفروضة على الكاتبات، وخاصة في سنوات حياتها الأدبية الأخيرة، استمرت لطيفة الزيات في تلقي الإشادة بتميزها عن غيرها من الكاتبات. فقد أشاد إبراهيم عبد المجيد بلطيفة الزيات لعدم تقييدها كتاباتها بموضوع قهر النساء على أيدي محبيهن من الرجال، وهو نوع من كتابة مازوشية عن ظاهرة سادية" (إبراهيم عبد المجيد ١٩٩٦، ص٢٥)، بما يكشف بدوره عن التحيز الذكوري والافتراضات التي تحط من قدر الأدب الذي تكتبه النساء.

غير أن أهمية هذه الرواية كإضافة مهمة إلى التراث الأدبي الوطني كانت في البداية مثارا للجدل، فقد تم ترشيحها لجائزة الدولة التشجيعية في الأدب، ورغم حصولها على موافقة اللجنة المعنية بإجماع الأصوات، إلا أنه تم حجب الجائزة بسبب احتجاج عباس العقاد وتهديده بالاستقالة من المجلس الأعلى للفنون والآداب، وهو العضو الدائم بالمجلس. وقد جاء اعتراضه على حصول لطيفة الزيات على الجائزة هو "أسرفت في استخدام العامية" (واردة في لطيفة الزيات ١٩٩٣، ص٥٧)، وهو سبب مثير للاهتمام، خاصة وأن النقاد قد أشاروا لاحقا إلى ابتكار لطيفة الزيات في استخدام مستويات مختلفة من اللغة بما يلائم ويعكس "الخلفية التعليمية للشخصيات وطبيعة الموضوع الذي تتم مناقشته" (Zeidan 1995, 169). وقد قامت الناقدات النسويات بإعادة اكتشاف رواية **الباب المفتوح** في تسعينيات القرن العشرين، ففي مقالة لها عن الرواية تتبعت هبة شريف السمات المميزة للأدب النسائي، فاستعانت بتلك الرواية باعتبارها نموذجا للنص النسائي، منتهية إلى أن أدب المرأة هو "أدب ملتزم" يعترف بالتحديات التي تواجه النساء ويحاول إحداث التغيير، وأنه يكشف عن "قدرته على تخطي محدودية التجربة الذاتية للمرأة ليربطها بقضايا إنسانية أعم وأشمل"، وأنه يرتبط مباشرة بتجارب الكاتبة وعادة ما يتضمن بعض الإشارات إلى حياتها (هبة شريف ١٩٩٣، ص١٣٧). وفي مقدمة الطبعة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية من رواية **الباب المفتوح**، والصادرة عام ٢٠٠٠، تؤكد المترجمة، ماريلين بوث (Marilyn Booth)، على توسع لطيفة الزيات في استخدام العامية في الرواية على مستوى الحوار بين الشخصيات والحوار الداخلي وترى أن توظيف اللغة هنا "فعل نسوي ... فالعامية حيوية ودقيقة وأنثوية: حيث تتبلور الشخصيات من خلال اختيارها لأسلوب التعبير" (ص٢٦). ومن المؤكد أن ظهور المزيد من كتابات لطيفة الزيات الإبداعية قد تزامن مع التغيرات التي شهدتها الساحة الثقافية في التسعينيات من القرن العشرين، وخاصة مع صعود نجم الكتابة النسائية والبحث النسوي. وهكذا حصلت لطيفة الزيات على جائزة الدولة التقديرية قبل شهور قليلة من وفاتها في عام ١٩٩٦.

الفصل السادس

الرجولة المهزومة عند صنع الله إبراهيم

لقد أتى النصف الثاني من ستينيات القرن العشرين بعصر جديد في تاريخ مصر الوطني، وكذلك جاء بمخيلات جديدة لمفهوم الوطن والانتماء. فالحلم الوطني بتحقيق التحديث والاستقلال من الاستعمار، الذي بلغ ذروته في عام ١٩٥٢ مع ثورة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبد الناصر، كان قد أخذ يتداعى ويتبدد بالتدريج. وبينما ظل عبد الناصر ملهما للحلم الوطني بالحرية والكرامة، ومواجها لاستغلال الاستعمار، ومؤمّما لقناة السويس، ومنفذا لقوانين الإصلاح الزراعي، ومبادرا بمشروعات وطنية كبرى مثل بناء السد العالي، إلا أنه سرعان ما شعر الجميع بالتوجه الديكتاتوري لنظام حكمه. وفي عام ١٩٥٤ تم حلّ تنظيم الإخوان المسلمين، وفي عام ١٩٥٩ تم اعتقال أعضاء الحزب الشيوعي، وقد أعقب تلك الأحداث اعتقال أعضاء الإخوان المسلمين في عام ١٩٦٠، بداية لما عرف بعصر الخوف. ونجد أن الكثيرين من الكتاب والمثقفين الذين كانوا قد رحبوا بثورة ١٩٥٢ في جو من البهجة والكثير من الأمل، ترددوا في الإعلان عن رفضهم للمؤشرات على سوء الأحوال، وذلك الإحجام أو التردد الحذر في انتقاد رمز الحلم الوطني هو من أسباب المصير المأسوي الذي واجهته واحدة من أول من انتقدوه، أي درية شفيق (١٩٠٨-١٩٧٥). وقد كانت درية شفيق من ناشطات الحركة النسائية المصرية والتي أسست مجلة نسائية في عام ١٩٤٥ وحزبا سياسيا في عام ١٩٥٣، وأعلنت إضرابها عن الطعام في عام ١٩٥٧ اعتراضا على قيام عبد الناصر بحلّ الجمعيات الأهلية المستقلة، كما طالبت بانسحاب إسرائيل من فلسطين. وقد تم وضعها قيد الإقامة الجبرية، وإقصائها عن الحياة العامة، واتهامها بالتعاون مع القوى الإمبريالية، كما أدانها الرفاق والأصدقاء. وقد انتهى بها الأمر إلى الانتحار.

إن كل ما سبق يلقي بعض الضوء على الأسباب التي جعلت رواية صنع الله إبراهيم: **تلك الرائحة** (١٩٦٦) من النصوص الأساسية في تاريخ الأدب العربي، فقد تم وصفها بأنها رواية فتحت الطريق (Mehrez 2008, 76)، ورواية هوية تمثل نقلة نوعية نحو الحداثة الأدبية في الأدب العربي (Stehli-Werbeck 2006). وقد أشار النقاد إلى التحول في الحالة المزاجية لأدب الستينيات، حيث تصارع الكتاب، رجالا ونساء، مع مشاعر الاغتراب وخيبة الأمل (Starkey 1998) فشرعوا يبحثون عن بدايات جديدة وهوية جديدة (Hafez 1976, 78). ولكن هذه الرواية تحتل مكانة فريدة ضمن كتابات هذا الجيل لأنها تعطي أهمية لفكرة الإخصاء/التجريد من السمات الجنسية للبطل الوطني نتيجة للقمع السياسي، كما أنها رواية أتت بفصيل جديد من الأبطال المستضعفين والعاجزين والمجردين من حقوقهم، أو نموذج اللابطل-الوطني (anti-national hero)[١]. وقد تمت مصادرة الرواية فور نشرها في عام ١٩٦٦، ومع لك نالت اعترافا فوريا بقيمتها واحتلت مكانة على الساحة الأدبية، كما تمت الإشادة بها لتجاوزها حدود المسموح به في النطاقين السياسي والفني. وهي بالتأكيد رواية متجاوزة، ويشهد على ذلك تاريخ نشرها، فقد صودرت في عام ١٩٦٦، ثم نشرت مرة أخرى في نسخة منقحة عام ١٩٦٨، وصدرت بعدها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية بواسطة دينيس جونسون-ديفيس في عام ١٩٧١، ثم نشرت في صيغتها الكاملة في المغرب عام ١٩٨٦[٢] ويحمل عنوان الرواية تعليقا حادا وعبقريا على التناقضات السياسية تحت حكم عبد الناصر، بمعنى وجود رائحة عطنة تحت سطح مشروع التحول الاجتماعي والاقتصادي

---

(١) وضع صبري حافظ رواية (**تلك الرائحة**) ضمن منظومته التحليلية لأدب الستينيات، حيث يكون لأبطال الروايات "رغبة عنيفة في بداية جديدة ... [و] توق إلى هوية جديدة"، وهو يصف شخصية البطل في تلك الرائحة بأنه "بطل بلا اسم ... [يظهر] من رحم السجن ... [و] يرحب بالحياة سعيا إلى هوية جديدة" (Hafez 1976, 78). إلا أن هذا التحليل لا يعطي صنع الله إبراهيم قدره من حيث تقديمه الراديكالي لشخصية اللابطل المستضعف والمهزوم.

(٢) يرى بول ستاركي في حكاية نشر **تلك الرائحة** دليلا على أن النشر في العالم العربي "نشاط يتصل بقدر أكبر من المخاطرة مقارنة بمعظم الدول الغربية" (Starkey 2006, 141).

البرّاق. وبمجرد نزول الرواية إلى الأسواق، سرعان ما التقطتها أيدي الرقابة باعتبارها عينة خطيرة للنقد السياسي تجاه النظام الحاكم. وبعد هزيمة ١٩٦٧، أصبحت الرواية رمزا لعصر تم فيه خنق المعارضة في المجال العام، ولم يكن في الإمكان التعبير عن موقف معارض سوى خلسة في الأعمال الأدبية.

إن رواية **تلك الرائحة** أحدثت قطيعة مع النصوص السابقة عليها، وخاصة فيما يتصل بتمثيل الرجولة. فقد تم وصف الشخصية الرئيسية باعتباره اللابطل أو بالأحرى اللابطل الوطني، عند مقارنته بنموذج بطل عصر النهضة ممثلا في شخصية حامد ومن بعده كمال في الثلاثية. وتقدم **تلك الرائحة** أول نموذج في الأدب العربي لسلسة طويلة من الرجال العرب العاجزين المهزومين ممن تعرضوا للإخصاء/التجريد من رجولتهم بفعل الأنظمة السياسية القمعية، ويتم تصويرهم باعتبارهم رموزا للضعف السياسي العام والدول العربية المغلوبة على أمرها. فعلى النقيض من الجيل السابق من الكتّاب، نجد أن صنع الله إبراهيم قد مر شخصيا بتجربة السجن السياسي، فقد تم إلقاء القبض عليه لانتمائه إلى الحزب الشيوعي، وتمت محاكمته محاكمة عسكرية والحكم عليه بسبع سنوات في السجن، قضى منها خمس سنوات في الفترة ما بين عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦٤، وهي تجربة مع القمع تركت آثارها على جسده إذ واجه سوء المعاملة وانتهاك كرامته. وتنتمي رواية **تلك الرائحة** إلى أدب السجون، وهو نوع أدبي له أهميته الخاصة في الأدب العربي (Hafez 2002)، فقد كان العديد من الكتّاب والكاتبات ضمن السجناء السياسيين في فترة ما من حياتهم بسبب مواقفهم المعارضة تجاه الأنظمة العربية الدكتاتورية مما أدى إلى أن أصبحت فكرة "تجريد الرجال من رجولتهم تحت الأنظمة السلطوية" فكرة أدبية وتيمة سائدة (Aghacy 2009, 96).

ومنذ تلك البصمة التي تركها صنع الله إبراهيم (المولود عام ١٩٣٧) على الساحة الأدبية منذ ستينيات القرن العشرين، ظل يشغل حيزا ملتبسا بين الهامش والمركز على الساحة الأدبية. فقد واصل حياته الأدبية على الهامش ليجد نفسه في

أحيان كثيرة في قلب نقاش جدلي(١). فقد كانت أعماله تقابل بالهجوم اللاذع والمديح المدوّي في الوقت نفسه، كما كانت دوما تحتل موقعا ملتبسا في المجال الأدبي. ونجد في حكاية نشر روايته الأولى صورة مجازية لحياته الأدبية اللاحقة، فمن ناحية تلقت رواية تلك الرائحة نقدا لاذعا من الكاتب الكبير يحيى حقي، الذي اعتبرها رواية مقززة وعديمة الذوق(٢). ومن ناحية أخرى، نشرت هذه الرواية أول مرة بدعم من أو برعاية يوسف إدريس، ذلك 'الكاتب البارع'، الذي كان صنع الله إبراهيم قد قدم له مخطوطة الرواية، فقرأها، واقترح بعض التعديلات على النص والعنوان، ثم كتب مقدمة لطبعتها الأولى(٣).

وهكذا، وعلى أكثر من صعيد، يعتبر صنع الله إبراهيم مثالا للكاتب العربي المناضل في سبيل الحفاظ على استقلاله ونزاهته في مواجهة التحديات الشديدة، فهو بالتأكيد ينتمي إلى جيل الكتاب الذين تمسكوا بقيمة الكتابة الملتزمة والمعروفة عامة بالالتزام تجاه مشروع وطني يعلي من قيم الاستقلال والحرية. ومن ثم يلقى صنع الله إبراهيم الاعتراف بكونه كاتبا بارزا وقد نالت أعماله جوائز عدّة(٤). ومن جانب آخر، تم تصوير صنع الله إبراهيم بواسطة بعض النقاد والكتاب بوصفه مثال المثقف الملتزم الخالص، والذي يقف مستقلا عن زملائه، مصرّا على الحرية، ومن ثم يحتل مكانه على هامش المؤسسات الأدبية السائدة. وتؤكد سامية محرز تحديدا على كون صنع الله إبراهيم "حالة فريدة مستقلة في المجال الثقافي المصري الذي تسيطر عليه الدولة في المقام الأول" (Mehrez 2008, 76)، فهي تتبع تاريخ نشر

---

(١) للحصول على عرض مفصل لموقف صنع الله إبراهيم ومعاركه الثقافية على الساحة الأدبية، انظر/ي الفصلين الأول والرابع من كتاب سامية محرز (Samia Mehrez 2008).

(٢) انظر/ي مناقشة سامية محرز لتلقي الرواية (Mehrez 2008, 29).

(٣) يحكي ريشار جاكمون هذه القصة ويفسرها باعتبارها دليلا على "العلاقات بين الأجيال التي ليست بالضرورة علاقات صراع" (Jacquemond 2008, 172). أما تحليل سامية محرز فيؤكد الصراع بين صنع الله إبراهيم وممثلي المؤسسة الأدبية.

(٤) للحصول على عرض مفصل لحياة صنع الله إبراهيم وإنجازاته في الكتابة، انظر/ي: Samia Mehrez 2008, 25-40, 72-88.

أعماله وتسلط اللحظات الفارقة في حياته الأدبية، مثل رفضه جائزة الدولة عام ٢٠٠٣ والتي يقدمها المجلس الأعلى للثقافة، فترى أن صنع الله إبراهيم ظل بوعي وإصرار بعيدا عن مراكز القوى الأدبية في العالم العربي في سبيل الحفاظ على حريته واتساقه كمثقف يواجه السلطة بالحقيقة. كما تشير سامية محرز إلى واقعة حدثت عام ١٩٩٢، تتصل بروايته ذاتها التي تنتقد الدولة وأجهزتها انتقادا شديدا، عندما لم يتم ترشيح روايته تلك لجائزة أفضل كتاب في الدورة الخامسة عشر لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، وذلك خلافا لكل التوقعات. وتخلص سامية محرز إلى أن تهميش صنع الله إبراهيم في الدوائر الثقافية المصرية يعبر عن توصيف بورديو لمجال الإنتاج الثقافي المستقل حيث ينطبق المبدأ الأساسي القائل بأن "الخاسر يكسب" (Mehrez 1994, 120). كذلك يؤكد ريشار جاكمون أن "رفض صنع الله إبراهيم [للجائزة] لم يكن مجرد تعبير جليّ عن حرية المثقف ومهمّته باعتباره ‘ضمير الأمة’. وإنما كان أيضا موقفا سياسيا ومعادلا مطابقا لتصويت برلماني بإدانة النظام" (Jacquemond 2008, 229).

إلا أن الحكايات المتعلقة بقبول صنع الله إبراهيم أو رفضه للجوائز لا تمس فقط كاتبا يحاول حماية استقلاليته عن الدولة، إذ إن مواقفه تلقي الضوء على صراعات القوى القائمة بين مختلف مراكز الثقافة ونخبها بشأن شكل وسمات التراث الأدبي الوطني المعتمد، حيث تخبرنا سامية محرز أن صنع الله إبراهيم كان قد رفض جائزة نجيب محفوظ في عام ١٩٩٦، وهي الجائزة التي تقدمها الجامعة الأمريكية في القاهرة. ولكن على النقيض من رفضه جائزة الدولة على الملأ في عام ٢٠٠٣، كان قد رفض جائزة الجامعة الأمريكية في اتصال خاص حين اتصلت به لجنة تحكيم الجائزة لتخبره بترشيحه للجائزة. كذلك حدث في عام ١٩٩٨ أنه لم يحضر الاحتفال باختيار روايته شرف رواية العام في معرض القاهرة الدولي للكتاب (Mehrez 2008, 86). إن رفض صنع الله إبراهيم للجائزة الثانية يؤكد مقولة سامية محرز بشأن محاولته الجادة ضمان استقلاليته عن

مؤسسات الدولة، في حين أن رفضه جائزة نجيب محفوظ التي تقدمها الجامعة الأمريكية بالقاهرة يشير إلى عدم رغبته في إضفاء شرعية على مركز آخر من مراكز القوى الثقافية، بما يدور حول الجامعة الأمريكية بالقاهرة من جدل بسبب ما يعتبر انتماؤها إلى المؤثرات الأمريكية النيوكولونيالية في مصر. وفي الوقت نفسه، قبل صنع الله إبراهيم جائزة العويس في عام ١٩٩٣، وهي الواقعة التي أشار إليها وزير الثقافة فاروق حسني في عام ٢٠٠٣ للتقليل من قيمة إيماءة صنع الله إبراهيم التي تحدى بها الدولة المصرية برفضه جائزة الدولة. وتدافع سامية محرز في الهامش عن صنع الله إبراهيم قائلة: إن جائزة العويس "أسسها رجل إماراتي ثري ومستقل راعٍ للفنون"، ثم تذكر أسماء كل الشخصيات البارزة التي حصلت على الجائزة جنبا إلى جنب صنع الله إبراهيم، وتختم كلامها بقولها: إن "صنع الله إبراهيم أكد دوما على قبوله لها لكونها جائزة مستقلة" (Mehrez 2008, 287). وهذه القضية أكثر تعقيدا مما قد تبدو عليه نظرا إلى أن جوائز الدولة قد تم تقديمها إلى شخصيات بارزة جدا ممن قبلوها، بمن فيهم كتاب معارضون لسياسات الدولة. كذلك فإن الجوائز الثقافية التي يرعاها الأثرياء من عرب الخليج أو رجال أعمال مصريون أثرياء هي مصدر لجدل ونقاش كبير حول دور المال في خلق نخب جديدة ومراكز ثقافية جديدة تقوم بتشكيل التراث الأدبي العربي المعتمد، ومن ثم تقوم بصياغة هويات وطنية وثقافية جديدة. إن تناول سامية محرز الثاقب لصنع الله إبراهيم يقع في شراك ترسيخ التعارض الصارم بين الكاتب والدولة في سياق بالغ التعقيد.

إن أعمال صنع الله إبراهيم تتسم بأهمية خاصة لفهم العلاقة بين تمثيلات الأدوار الجندرية والوطن، فعلاقات القوى التراتبية التي تحكم العلاقة بين الشرق والغرب، أو بين الدولة الوطنية والنظام العالمي، أو بين المواطن أو المواطنة الجدد في العصر الحديث والنخبة الوطنية، هي علاقات يتم تصويرها دوما من منطلق جنسي، باعتبارها صراع القوى الجندرية على السيادة والسيطرة. وتصور رواية **تلك الرائحة** الأثر المدمر للحكم السلطوي القمعي على هوية الرجل، ورؤية

صنع الله إبراهيم مصبوغة بظلمة زنزانة السجن، فهو لا يقدم صورة رومانسية لتجربة السجن باعتبارها اختبارا للصلابة والرجولة، كما لا يحملها كوسام شرف كما يحدث في كثير من روايات السجن. إن رواية تلك الرائحة تقدم لأول مرة شخصية الرجل العقيم العاجز الذي فقد اهتمامه بأي شيء وبكل شخص. فالشخصية الرئيسية في روايته قد خرج للتو من السجن ولكنه تحت المراقبة ومضطر لإثبات حالته كل ليلة أمام ضابط الشرطة. ويتم قصّ الأحداث بأسلوب "بلا مشاعر" (Starkey 2006, 148)، وفاتر ومتحفظ، وقد فقد الرجل قدرته على التفاعل مع الناس والعالم، بل ويتلقى خبر وفاة والدته بلا أي تعبير عن مشاعره. وهو محبط جنسيا لعدم قدرته على الدخول في علاقة جنسية مع صديقته، كما يفشل مع العاهرة. وفي الواقع فإن انسحابه من العالم يكاد يكون انسحابا كاملا؛ إذ يعجز عن إحياء العلاقات القديمة أو الدخول في علاقات جديدة. كما أنه مغلوب على أمره ومعدم فقير، فنراه يحسد سائق تاكسي يدخن الحشيش لأنه وجد شيئا يعينه على الحياة. وتتناثر في النص الأحلام وذكريات من الماضي تذكره بحياته السابقة على تجربة السجن. ويكاد الزمن يكون ساكنا في الرواية، إذ يزور البطل/اللابطل أهله وأصدقاءه دون أن يحدث شيء. كذلك تتضمن الرواية خطابا كتبه أحد السجناء لزوجته ويقوم هو بتوصيله إليها. وهكذا يصبح إدخال نصوص خارجية في الروايات من السمات الأسلوبية لروايات صنع الله إبراهيم اللاحقة.

بعد روايته "الرائدة" التي فتحت الطريق وتركت علامة جذرية في المخيلة الوطنية، قرر صنع الله إبراهيم التفرغ للكتابة. ففي مقابلة معه كشف عن طموحه في شبابه أن يصبح ناشطا سياسيا باعتباره السبيل الوحيد لتغيير العالم، وأضاف أنه لم يكن ينوي أبدا أن يكون كاتبا لأنه كان يرى أن "الأدب مضيعة للوقت وتصنّع"، ولكن تجربة السجن غيرت حياته حيث "بدأ يشعر بالحاجة إلى أن يحكي ... وأنه لا بد من أن يتم التعبير عن بعض الأمور" (Ibrahim 2003). إن ذلك الدافع إلى الحكي والتسجيل والتوثيق ومن ثم إنتاج سردية مضادة للتاريخ التقليدي السائد الذي تحكيه وسائل الإعلام والأرشيفات الرسمية أصبحت هي مشروع صنع الله إبراهيم

وعلامته الفنية المميزة. فرواياته تتسم بامتلائها بمقاطع خارجية من الصحف والسجلات التاريخية كما في رواية ذات على سبيل المثال، وملخصات لمقالات وأبحاث كما في **القانون الفرنسي**، وتحليلات مطولة للأحداث التاريخية المقدمة من منظور بطل الرواية "العليم" كما هو الحال في رواية **اللجنة** ورواية **أمريكانلي**، وكذلك استخدام أدوات أدبية مثل إدراج مسرحية داخل الرواية مثلما هو الحال في رواية **شرف**، وهي تقنيات فنية يمكن القول بأنها عابرة للحدود القائمة بين السرد الروائي والسرد التاريخي، وتحفظ حيزا لفن صنع الله إبراهيم الروائي في الأرشيف التاريخي(١).

تدور أحداث رواية **اللجنة** (١٩٨١) حول رجل غير محدد الاسم يمثل أمام لجنة شريرة غير محددة المعالم، ويتم إخبارنا أنها لجنة تتكون من ثلاثة عسكريين، وامرأة عانس، ورجل كبير في السن يرتدي نظارة سميكة ويكاد لا يستطيع القراءة، ومجموعة كبيرة من الناس يرتدون نظارات ذات عدسات داكنة اللون ويتحدثون لغة غير اللغة العربية. ويتم شكر الرجل على اختياره للذهاب إلى اللجنة، وهو فعل مشؤوم كما تطلب منه عاما كاملا من الاستعداد له. والمطلوب من الرجل الكشف تماما عن حياته وروحه أمام أعضاء اللجنة ليفحصوه ويمنحوه الموافقة. كذلك يتعرض لمطالب وأفعال مهينة؛ إذ يطلب منه أن يرقص، فيخضع للطلب بحماس كبير مقلدا حركات الراقصات الشرقيات المحترفات. كما يطلب منه خلع البنطلون وملابسه الداخلية ويتم إدخال إصبع في مؤخرته. أما عضو اللجنة الذي يقوم بتلك المهمة فيفسر خنوع بطل الرواية لهذا الطلب كمؤشر على ميله الجنسي، فيلتفت إلى رئيس اللجنة قائلا في زهو: "ألم أقل لك؟" (**اللجنة**، ص١٨)(٢). وفي إجابته على سؤال عن أهم حدث في القرن العشرين، يقرر بطل

---

(١) وبالإشارة إلى رواية اللجنة تحديدا، ترى نهى رضوان أنها تشكل "خطابا مضادا للسرد الروائي عن التطور الاقتصادي الاجتماعي والسياسي" فيما يتصل بالعلاقات المصرية الأمريكية (Noha Radwan 2008, 80-81).

(٢) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من طبعة دار شرقيات ١٩٩١.

الرواية أن الحدث الأهم هو دخول مشروب الكوكاكولا السوق العالمية، ثم يستطرد عارضا العلاقة بين هذا المنتج والنزعة الاستهلاكية الحديثة والحروب والعولمة إلى جانب تعريفات الرجولة ("صورة الأمريكي الذي يفتحها بأسنانه أصبحت رمزاً للبطولة والرجولة " [ص٢١])، بالإضافة إلى أشياء أخرى عديدة. ونكتشف أنه يعرض حديثه المطول عاريا وقد بقي بنطلونه مسدلا إلى أسفل. ثم يطلب منه الحديث عن الهرم الأكبر، فيحكي قصة بنائه وينهيها بقوله بأن ما تطلبه بناؤه من مهارة وإبداع يشير إلى أن المصريين قد طلبوا على الأحرى العون من الإسرائيليين في بنائه، وهي حكاية تتبنى وجهة نظر السردية الإسرائيلية التي تعارض السردية المصرية، فيبدد بذلك التوتر القائم في الغرفة ويقنع أعضاء اللجنة بإمكانية استمالته إلى سرديتهم "الكونية". وفي نهاية الأمر نجده يرفع سرواله وينصرف. ثم ترسل إلى اللجنة تلغرافا تطالبه باختيار نجم عربي والقيام بدراسة عنه، وبعد استبعاد كل الشخصيات السياسية والعامة يقرر القيام بدراسة عن طبيب نجح في الصعود من حياة الفقر والعوز ليصبح من أغنى الأغنياء في مصر. ولم يكن من السهل الحصول على معلومات عن حياة الطبيب، فقد تم في الواقع محوها عمدا كما يتضح لبطل الرواية من السجلات العامة ووسائل الإعلام، ولكنه يتمكن مع ذلك في الوصول إلى مصادر بديلة للمعلومات في الأرشيفات وينجح في بناء قصة حياة ذلك الرجل الغامض. وبينما هو يقترب من كشف الجوانب الخفية في حياة هذا الشخص تطالبه اللجنة التوقف عن العمل، إذ يصبح أعضاء اللجنة على قناعة تامة بأنه ما كان له أن يصل إلى ما وصل إليه من معلومات عن الطبيب بدون مساعدة، فيطالبونه بالكشف عن أسماء رفاقه في المؤامرة. وحين لا يفلح في الالتزام بمطلبهم يقررون إيقاع أكبر عقوبة عليه فيحكمون عليه بأن يأكل نفسه أي بتدمير الذات. ولكنه يستمر في حياته، ويمر ببعض لحظات يعبر فيها عن روح التحدي أو يحاول مقاومة الاستغلال أو العدوان، حيث يهدد برفع قضية ضد أحد الأطباء الذين يغالون فيما يطلبونه من أجر مقابل خدماتهم الطبية (١١٧). ولكنه سرعان ما يفقد حماسه عندما ينتفض دفاعا عن امرأة تعرضت للتحرش في

أوتوبيس عام ليجد نفسه متهما بالتحرش ويتعرض للاعتداء والطرد من الأوتوبيس. ومع استمراره في محاولة التظاهر بالقوة أمام ما يتعرض له من قهر نراه يتمنى الحصول على فرصة أخرى لتوبيخ اللجنة ويقول لهم: " لقد ارتكبت خطأ ... فقد كان واجبي لا أن أقف أمامكم، وإنما أن أقف ضدكم " (اللجنة، ص١١٩). ومع ذلك تأتي نهاية الرواية وقد رفع البطل ذراعه الجريحة إلى فمه إذ يباشر أكل نفسه.

هذا ولا تأتي هزيمة اللابطل في رواية صنع الله إبراهيم على يد الحكام المحليين المستبدين، ولا من قبل الاعتداء الاستعماري في حد ذاته، وإنما بتلك الجبهة الموحدة لتلك القوى في إطار النظام العالمي. فقد أتت العولمة بالاستعمار الجديد حيث تضافرت قوى الاستعمار القديم مع النخب الحاكمة الفاسدة بما يضمن فرض السيطرة والهيمنة على كل أشكال حياة المواطنين والمواطنات في العالم، وخاصة سكان الجنوب، بما يحملونه من تاريخ استعماري. ولكن مأساة الشخصية المحورية في رواية **اللجنة** لا تتزايد باقتحام العولمة حيز الدولة الوطنية، كما يرى محسن جاسم الموسوي الذي يؤكد أن بطل الرواية هنا "يقف في موقف الدولة الوطنية ما بعد الاستعمار، من حيث انعدام القوة والهشاشة وتلقي البقايا والفتات" (Al-Musawi 2007, 314). ويتماشى تحليل محسن جاسم الموسوي مع الكثير من الأدبيات المتعلقة بالعولمة، التي تقوم على علاقة تقابلية في إطار رابطة العالمي/المحلي، وهي علاقة تقابلية تمتد إلى ما هو عالمي ووطني. أما رؤية صنع الله إبراهيم فتتجاوز الحد الفاصل بين ثنائية العالمي/الوطني، إذ يتم تخطي الحدود، وحيث يصبح الفاعل المحلي لاعبا أساسيا في نظام الهيمنة العالمي، والعكس صحيح. ومن الجدير بالذكر هنا الإشارة إلى مفهوم 'العولمة المحلية' (glocalization) الذي طرحه رولاند روبرتسون بمعنى "تجاوز الميل إلى تصور فكرة العولمة باعتبارها تعبر عن حالة توتر حتمي مع فكرة المحلية" (Robertson 1995, 40). ويتمثل مشروع صنع الله إبراهيم في فضح هيمنة العولمة المحلية في النظام العالمي الجديد، وتحديدا فيما يتعلق بتأثيره على حياة الفرد. فالصراع لم يعد بين الدولة القومية الخاضعة للاستعمار وقوى الاستعمار، وإنما بين الفرد في

مواجهة العدوان المزدوج الصادر عن كليهما معا. إن مصير بطل الرواية يبدو بوضوح مصيرا سياسيا، ولكنه أيضا مصير وجودي، إذ لا يوجد أية بارقة أمل في الأفق، ولا أية ومضة ضوء في نهاية النفق المظلم. إن هزيمته حتمية وعجزه في مواجهة العدوان هو عجز تام، فقد تحدد مصيره مسبقا منذ تلك المواجهة الأولى حين قبل باعتداء اللجنة واختراق جسده، فكما نرى في أعمال صنع الله إبراهيم اللاحقة يأتي هذا الانتهاك لرجولته رمزا لأقصى درجات الانصياع والمهانة.

إن الرواية بوصفها كافكاوية كابوسية،[1]. تتعمد إحداث حالة إرباك لتوقعات قرائها، إذ يتم قصّ أحداث رهيبة بأسلوب عادي، بما يضاعف من حالة التوتر في النص، ونجد عناصر غريبة متنافرة تسود النص إذ نرى سيطرة وتحكم أعضاء اللجنة على البطل مع ما يتطلبه ذلك من أفعال عجيبة، تبلغ ذروتها مع قيامه في النهاية بأكل نفسه. إن رواية صنع الله إبراهيم هي نص خارج على القواعد، كما أن أدواته واختياراته السردية تسخر من النظام العالمي الجديد، وتفضح سطحيته وشروره في آن. إن اختياره لـــلكوكا كولا باعتبارها مثال السلعة الاستهلاكية العالمية هو اختيار يحمل مفارقة كبيرة، لا لمجرد كون الكوكا كولا رمزًا للتأثير الأمريكي العالمي، وإنما بسبب تسويقها كمؤشر على الرجولة الأمريكية العالمية الحديثة. فنجد صنع الله إبراهيم يسخر من تسليع المفاهيم المتعلقة بمثال الرجولة الحديثة، أو كما أسماها كونيل (Connell) "الذكورة المهيمنة"، بينما يصارع بطل الرواية من أجل الحفاظ على إحساسه بهويته وقيمة ذاته. وعلى الرغم من النهاية المأساوية للرواية بهزيمة بطلها، فإن الحكاية تظل تدور حول صراعه الأنطولوجي الوجودي ضد ما يواجهه من صعوبات جمّة وإصراره على مواجهة ذلك الطوفان العولمي المحلي.

---

(١) انظر/ي سامية محرز (Mehrez 1994, 46). كذلك يعقد روجر آلين مقارنة بين صنع الله إبراهيم وفرانز كافكا قائلا: "يمكن اعتبار صنع الله إبراهيم من الرواد الحقيقيين مثل فرانز كافكا في قدرته على استخدام مستوى غير درامي من الخطاب للتعبير عن واقع مربك أصيل في بلادته الروتينية" (Allen, "Afterword" to *The Committee*, Ibrahim 2001a, 160).

ونجد في رواية أخرى من روايات صنع الله إبراهيم المتميزة، وهي رواية ذات (١٩٩٢)، أن الهزائم السياسية تأتي أيضا في شكل تحديات وجودية. إن "ذات" هو اسم الشخصية المحورية النسائية،[1]. وتدور أحداث الرواية حول صراع المرأة من أجل البقاء في مواجهة صعوبات عارمة، وهي إذ تتمتع بقابلية غير عادية لامتصاص الصدمات تزداد قدرتها على مواجهة المزيد من الصعوبات. وهي في الوقت نفسه رواية خاصة بكل امرأة مصرية من الطبقة الوسطى التي تتبدل حياتها بسبب سياسات الانفتاح الاقتصادي التي جاء بها الرئيس السادات في سبعينيات القرن العشرين، والتي أدت إلى تحول جذري بعيدا عن الفترة الناصرية الاشتراكية، وتصاعد الثقافة الاستهلاكية وتراجع الطبقة الوسطى. إن ذاتًا في مسعاها من أجل هويتها وذاتها المستقلة تواجه عقبات بل صدمات منذ مولدها، إذ تمر بأولى صدمات حياتها حين تأتي إلى الدنيا "رُفعت في الهواء، وقُلبت رأساً على عقب، ثم صُفعت على إليتها " (ذات، ص٩)،[2]. ثم تتعرض للصدمة الثانية عند ختانها، والثالثة ليلة زفافها. هذا وتمضي إخفاقات ذات في خط مواز للإخفاقات والهزائم الأشمل التي تطول المجتمع ككل نتيجة للتحولات التي يشهدها العالم والوطن. وتتبلور حكاية ذات في إطار كم كبير من المعلومات التي ترد في شكل قصاصات من الصحف التي تنتظم في فصول تأتي بالتبادل مع فصول حكاية ذات. وتسلط فصول المعلومات العامة الضوء على مسارات النظام العولمحلي الجديد، مع فضح ما فيه من مقولات خاوية يرددها رجال الأعمال بشأن الفقراء، ومدى سخافة الخطاب الديني الرائج والشخصيات الدينية العامة، وكذلك المقولات المتناقضة التي يطرحها الساسة، وفضائح الفساد، واستحواذ الشركات الدولية على الشركات الوطنية، وهلم جرا. إن دمج مقاطع خارجية واقعية داخل الرواية هو

---

(١) تنقل سامية محرز عن إبراهيم فتحي قائلة: إن "ذاتًا" قد تكون أيضا "صورة مقلوبة لشخصية أسطورية هي الأميرة ذات الهمة التي حاربت الرومان وحمت الحصون والقلاع في بدايات عصر الدولة العباسية" (Mehrez 1994, 130).

(٢) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من طبعة ٢٠٠٣.

شكل من أشكال وضع أحداث الرواية في سياق واسع، وليس توثيقا من أجل "إحاطة النص بخطاب مناسب" (Ibrahim 2003).

ونرى ذاتًا تتزوج عبد المجيد، وهو موظف بسيط في أحد البنوك، لا يحمل درجة جامعية وذو إمكانات محدودة، وترضى ذات في بداية زواجها برغبته في بقائها في البيت وتفرغها لواجباتها المنزلية. ولكن النموذج الناصري لأسرة الطبقة الوسطى ما يلبث وأن يتلاشى مع زيادة الأسعار وتصاعد العقلية الاستهلاكية، فتلتحق ذات بوظيفة في قسم المراجعة بإحدى الصحف حيث تتم مراجعة الأخطاء المطبعية واللغوية والسياسية والمهنية. إن وظيفتها العقيمة، حيث لا يقوم أحد في القسم بواجباته، تلقي بالضوء على غياب المعايير الأخلاقية والمهنية في الصحف، بالإضافة إلى انعدام المصداقية وسيادة الفساد في الإعلام بشكل عام، وهي من الأفكار المهمة التي يطرحها صنع الله إبراهيم في انتقاده للنظام العالمي الجديد. ثم يتم نقل ذات إلى قسم الأرشيف حيث تبذل جهدا كبيرا لتلقى قبولا من زملائها أو "ماكينات البث" المتنافسة مع غيرها من آلات البث في عمارة سكنها وعائلتها في مسابقة الحصول على علامات التميز الممثل في الثراء، في إطار ثقافة استهلاكية مؤذية وغير أخلاقية. فمن ناحية يتم تصوير رحلة ذات بوصفها سباقا مع الجيران والمحيطين بها، وهو سباق تخسر فيه باستمرار وخاصة في علاقتها بماكينات البث، لا بسبب ضيق أحوالها فحسب وإنما لكونها في الأساس امرأة تتسم بالطيبة والتسامح. ولكن ذاتًا تواصل إصرارها على التمسك برغبتها في الانتماء إلى محيطها مواكبة الآخرين، ومع كل إخفاقة نراها تفر إلى الحمام حيث تبكي ثم تعود فتتماسك مستعدة للجولة التالية: "هل تسرب إليها اليأس؟ أبدا. فما أن تنتهي من ذرف الدموع المناسبة، حتى تحاول من جديد." (ص٢٧). ومن ناحية أخرى فإن "إفرازات ذات الدمعية" ليست نتاج "ماراثون البث" (ص٥١) فقط وإنما هي بالتأكيد ناجمة أيضا عن التغيرات المادية الملموسة التي أصابت محيطها المباشر. فالشارع الذي كان يوما ما هادئا وساكنا صار الآن مزدحما بالمتاجر وغارقا في مياه الصرف الصحي، وكذلك "الأرض الفضاء المجاورة التي كان مخططًا لها

أن تصبح حديقة، صارت مزبلة" (ص٥١)، واتساقا مع شخصيتها، تبادر ذات بتنظيف العمارة التي تسكنها، ولكن جهودها تذهب هباء. وأخيرا فإننا نجد أن رحلة ذات هي أيضا رحلة بحث عن قيمة الذات والعدالة، ولكنها تتعرض دوما للعثرات، فقرارها الإبلاغ عن حالة غش تجاري عندما تكتشف تلاعبا في تاريخ انتهاء صلاحية عبوة زيتون يقودها هي وزميلتها المحررة الصحفية همّت إلى رحلة وهمية عقيمة أشبه بمحاربة طواحين الهواء إذ تجد نفسها وجها لوجه أمام البيروقراطية الفاشلة الفاسدة. إن التعقيدات الخيالية المصاحبة للتعامل مع أجهزة الدولة هي بلا طائل، بل هي تعقيدات على قدر من العبث يجعلها تقدم صورة كوميدية لغياب الجدوى في الحياة الإنسانية ما بعد الحداثة التي تعايشها ذات. وفي نهاية الرواية نجد حالة اللاجدوى من أي شيء وكل شيء تدفعها إلى الحمام حيث مكان بكائها، وعلى الرغم من تلك النبرة الانهزامية فإن ما تعرضت له ذات من هزائم متلاحقة تبعتها قدرتها على التماسك والنهوض من كبوتها يمثل شعاعا من الأمل في أنها ستعود وتستجمع قواها وتواصل مواجهة الحياة بمشاقها وإخفاقاتها.

وتجدر الإشارة إلى كون الشخصية المحورية المأساوية المعافرة هنا هي شخصية امرأة لا رجل. فمنذ لحظة مولدها نراها تتعرض لعدوان تلو الآخر يبلغ ذروته في تفاصيل ليلة زفافها والتي تفرضها القيم الثقافية الأبوية الساعية إلى حرمان النساء من جنسانيتهن. إن استياءها من حياتها وضيق إمكانياتها يزداد اشتعالا بانتشار الثقافة الاستهلاكية الجديدة التي صاحبت انتهاج سياسة الانفتاح الاقتصادي بدءا من سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. وفي هذا السياق نرى إصرار ذات وسعة حيلها مقارنة بزوجها عبد المجيد، وهو بدوره ضحية للتحولات الاجتماعية القائمة الخارجة عن سيطرته. ولكن بينما تلجأ ذات إلى حلول عملية لضمان البقاء، فإن آليات البقاء لديه تدفعه في البداية إلى مشاهدة الأفلام الإباحية ثم تقوده إلى التجول في الأحياء الأكثر ثراء والغرق في أحلام يقظة عن الشابات وهن يتناولن الآيس كريم، وعن بطولاته الوهمية. ونرى ذاتًا وقد قررت أنه

من الأفضل لابنها أن يلتحق بمدرسة خاصة، فتعمل "في صمت، مستعينة بكل ما تملك من مواهب في التدبير والتوفير والاقتراض" بينما يقضي عبد المجيد أيامه "يتدحرج، جيئة وذهابا، بين الأطراف والمركز، مستمتعا بالفرجة على الآيس كريم، عاقدا ما شاء من المقارنات غير المجدية" (ص٢٠٨).

وتأتي رواية صنع الله إبراهيم شرف (١٩٩٧)[1]. حاملة اسم بطل الرواية، واسمه الأصلي أشرف. ويأتي عنوان الرواية محملا بالرمزية، إذ لا يرمز فقط إلى الصراع الأساسي في الرواية حيث يحاول بطل الرواية حماية شرفه، وإنما يرمز كذلك إلى نظرة صنع الله إبراهيم إلى نفسه ونظرة الآخرين له باعتباره كاتبا شريفا ساعيا إلى الصدق والحقيقة في عالم تحكمه الأكاذيب والخديعة[2]. إننا نقابل شرفًا للمرة الأولى وهو يتجول بلا هدف وسط مدينة القاهرة، متأملا واجهات المتاجر المليئة بالمنتجات المستوردة التي تفوق أسعارها إمكانياته بل وإمكانيات معظم الشباب المصري ممن يقاربونه في العمر. نراه يستعرض الخيارات أو "الأوبشنز" المتاحة أمامه لقضاء وقته بناء على إمكانياته المادية المحدودة للغاية حين يقترب منه رجل أجنبي أشقر عارضا عليه تذكرة لمشاهدة فيلم في السينما. وقد رفض شرف هذا العرض في البداية ولكن "ككل الأجانب الشقر في مصر، لم يكن صاحبنا معتادا أن يُرفض له طلب" (شرف، ص١٢). فيقبل شرف التذكرة ويكتشف أن الرجل الأجنبي، واسمه جون، هو أسترالي من أصل إنجليزي، مع أن شرفًا كان يعتقد أنه أمريكي. وبعد حفل السينما يدعو جون شرف لتناول بعض المشروبات في شقته، حيث يتودد إليه جنسيا بينما يرفض شرف ذلك وقد أصابه الجزع، ويلجأ جون إلى العنف، فيقتل شرف جون دفاعًا عن نفسه.

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

(٢) تتناول سامية محرز هذه النقطة باستفاضة وتقوم بتحليل مقالة افتتاحية بقلم جمال الغيطاني عنوانها "شرف صنع الله"، يحيّي فيها مسار صنع الله إبراهيم الأدبي بمناسبة صدور رواية شرف، مع الربط بين ما يتمتع به صنع الله إبراهيم من صيت في الوسط الثقافي كرجل يتسم بالشرف وبين مصير شرف، بطل روايته (Mehrez 2008, 25-39).

وفي السجن نرى شرفًا وهو يعاني معاناة شديدة من أجل البقاء، إذ يحاول أحد السجناء، واسمه بطشة، الاعتداء عليه جنسيا، فينقذه سجين آخر يشكره شرف على إنقاذ حياته وشرفه (ص١٠٤). وسرعان ما نكتشف أن شرفًا باختصار عاجز عن حماية نفسه ويميل عموما إلى اتباع الأوامر. وفي نهاية الرواية ينصاع شرف بما يعتبره مصيره المشؤوم فيبدأ في إزالة شعر جسده استعدادا لعلاقة جنسية مع رفيقه في الزنزانة. وهكذا يشعر شرف بالهزيمة ويشارك طواعية في المهانة.

ويتم تصوير السجن باعتباره صورة مصغرة للمجتمع بما فيه من شرور ومتناقضات، حيث السجناء يقضون عقوبات متعلقة بكل أنواع الجرائم وينتمون إلى فئات متنوعة من فئات المجتمع. وينقسم السجن إلى عنبرين اثنين أساسيين وهما "العنبر الميري" للفقراء و"العنبر الملكي" للأغنياء، وبعد قضائه فترة عصيبة في العنبر الميري يتم نقل شرف إلى العنبر الملكي بفضل والدته التي ترسل له بانتظام إمدادات للسجن. وفي العنبر الملكي يتعرف شرف على الدكتور رمزي الذي تبدو حياته وآراؤه على طرف النقيض من شرف، فعلى العكس من شرف الذي ينتمي إلى "جيل السلام" أو "جيل أكتوبر"، ينتمي د. رمزي إلى جيل أكبر سنا يحمل أحلام الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. ويمثل د. رمزي مثال الرجل الوطني الحديث، بانتمائه إلى الطبقة الوسطى وتعليمه الجيد وأسفاره العديدة وثقافته الرفيعة وضميره الاجتماعي. فقد كان يعمل في شركة دوائية وتنقل بين أوروبا وأمريكا اللاتينية قبل العودة إلى مصر لإدارة مكتب الشركة في الشرق الأوسط، وقد كانت تجربة عمله في شركة دوائية دولية ما جعله من منتقدي النظام الرأسمالي والآثار المدمرة للعولمة على بلدان العالم الثالث. وقد حاول في مصر مواجهة الفساد في شركته وفي المكاتب الحكومية، فيتم توريطه في تهمة رشوة وينتهي به الأمر في السجن.

وتنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء، يعتمد السرد في الجزأين الأول والثالث على صوت الراوي العليم المتتبع لمصير شرف. أما الجزء الثاني من الرواية

فيتكون من ثلاثة فصول يتم السرد فيها من خلال منظور د. رمزي، ويتضمن الفصل الأول منها قصاصات صحفية توثّق أهم قضايا الفساد على المستويين المحلي والعالمي، حيث نرى د. رمزي مهووسا بجمعها وحريصا على إخفائها بما يثير فضول حارس السجن الذي ينجح في نهاية الأمر في العثور عليها بمساعدة شرف. أما الفصل الثاني فيشتمل على دفاع موثق ومنطقي في قضية د. رمزي حيث يحكي فيها قصة حياته ويجيب على الأسئلة الخاصة بما هو عليه وما الذي أتى به إلى السجن ليقضي فيه بقية عمره رغم براءته. أما الفصل الثالث في هذا الجزء من الرواية والخاص بالدكتور رمزي فيتكون من مسرحية من تأليفه وإخراجه ويتم عرضها بمناسبة الاحتفال بنصر ٦ أكتوبر ١٩٧٣. وكان د. رمزي قد تقدم بعدة طلبات للسماح له بالقيام بذلك النشاط المسرحي مع زملائه السجناء، وحصل أخيرا على موافقة سلطات السجن للقيام به دون تأكدهم من موضوع العرض المسرحي. وهكذا يخرج العرض عن السيطرة ويتم وضع د. رمزي في الحبس الانفرادي حيث يواصل صياحه معبرا عن آرائه ومحاولا تعليم السجناء الآخرين وتشجيعهم على اتخاذ مواقف والتعبير عنها. ولكن الحياة تمضي في السجن بشكلها الاعتيادي، دون أن يسترعي كلامه انتباها، فينتهي به الأمر "مجنونا" ووحيدا.

إن المسرحية الأشبه في بنائها الدرامي بالمحاكمة تقوم على جدل بين أفراد من الجمهور الممثل لصوت الشعب أو المواطن العادي من جهة وبين شخصيات متنوعة تمثل السياسات الأمريكية العالمية، والمؤامرات الإسرائيلية ضد الدول العربية، ومصالح الشركات العالمية الكبرى، ورجال الأعمال المحليين المتعاونين مع الشركات الدولية، وذلك على سبيل المثال، بحيث تعبر هذه المسرحية عن الموقف التقليدي المنتقد لسياسات الاستغلال العالمية من خلال شخصية تحمل صوت المؤلف ورأيه فيما يدور في العالم. هذا وقد صارت تلك التحليلات السياسية التاريخية تحمل بصمة صنع الله إبراهيم في كتاباته، فقراء صنع الله إبراهيم، رجالا ونساء، يتوقعون في العادة الحصول على جرعة كبيرة من المعلومات الموثقة

المقدمة في شكل قصاصات صحفية أو محاضرات تلقيها شخصية مثقفة. وفي رواية شرف يرد التحليل التاريخي عبر المسرحية التي تتيح مساحة لتعدد الأصوات مع التأكيد على وجود سردية واحدة مفادها أننا جميعا نتعرض حتما وبلا رجعة لـ "سخمطتهم."[١].

وفي نهاية المسرحية، وبعد حوار بارع متبادل بين جمهور المسرحية وشخصياتها بشأن الاستغلال الذي تتعرض له الموارد البشرية والمادية في العالم الثالث في النظام العالمي الجديد، يقص أحد المشاهدين حكاية المصريين الذين توجها إلى أدغال أفريقيا بحثا عن العمل، فأمسكت بهما إحدى القبائل المتوحشة ومنحتهما مصيرا من بين اثنين: إما الــ "هونجا" أو الموت. وقد فهما من إيماءات زعيم القبيلة المعنى الجنسي المقصود من الــ"هونجا"، فاختار أحدهما الموت لتمسكه بالشرف أكثر من الحياة، بينما اختار الآخر الــ"هونجا"، فأمر زعيم القبيلة بتعرضهما لــ"هونجا حتى الموت" (ص٣٧٧). وهكذا تصبح هذه هي الرسالة الأخيرة للمسرحية والتي يلتقطها السجناء بعد انتهاء العرض وينطلقون في حالة شغب ضاحكين صائحين "هونجا حتى الموت."

وفي تحليله لرواية **شرف**، يشير جوزيف مسعد إلى أن "نكتة الهونجا أو الموت هي طرفة عنصرية قديمة معروفة في عدد من السياقات الاستعمارية لتوضيح مدى ما عليه الأفارقة من كذب وفساد جنسي (Massad 2007, 378). ويرى جوزيف مسعد أن استخدام صنع الله إبراهيم لمسألة "الثنائية الجنسية للحضارة مقابل البربرية باعتبارها جزءا من البناء المعرفي الإمبريالي" في علاقته بأفريقيا وإشكالياتها[٢]. ومن جانب آخر يمكن القول بأن صنع الله إبراهيم يعكس

---

(١) يكرر صنع الله إبراهيم كلمة "سخمطتهم" والتي تحمل دلالات جنسية مشينة بالإضافة إلى ما بها من معاني التعرض للغش والاستغلال.

(٢) يعترض جوزيف مسعد على الكيفية التي يصور بها صنع الله إبراهيم العلاقات المثلية: "إن الفخاخ التي يرى صنع الله إبراهيم شخصياته تقع فيها هي ذاتها الفخاخ التي لا يتمكن هو نفسه من تجنب الوقوع فيها. فالبناء المجازي المرتبط بالاغتصاب الذي يتعرض له الرجل وشرفه، والذي يمتد عبر الرواية –

الدرس المستفاد من النكتة، وكأنه يقلبها رأسا على عقب، بإصراره على الطبيعة العدوانية للإمبريالية متجسدة في العولمة، وتأكيده على وضع شعوب العالم موضع ضحايا العولمة. إن المفارقة الكامنة في التكرار الفكاهي لتلك الجملة على ألسنة السجناء، اعترافا منهم بوضعهم الحالي، هي مفارقة بلا شك مأساوية ومعبرة عن رؤية صنع الله إبراهيم المأساوية للعالم، إذ يعتبر صنع الله إبراهيم أن شرف يمثل الإنسان الذي يعيش في إطار النظام العالمي، فهو اللابطل الوطني الحديث، عاجز ومخنث ومنتهك.

إن اهتمام صنع الله إبراهيم بتتبع الهويات مابعد الكولونيالية، الخاضعة للعولمة أو العولمة المحلية، يقوده إلى الانغماس في مراكز السلطة في محاولة منه للتوصل إلى فهم أعمق لنفسيتها وآلياتها السياسية الاجتماعية. فروايتاه التاليتان، **أمريكانلي** (٢٠٠٣) **والقانون الفرنسي** (٢٠٠٨) تصوران المواجهات الفكرية والجنسية التي يمر بها الأستاذ شكري، أستاذ التاريخ، مع الأكاديميين والطلاب العرب والغربيين في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا. وتسلط الروايتان أضواء على السرديات التاريخية المتنافسة حول التاريخ العربي، ودور الإسلام، والتحرر، وأثر الاستعمار، ومسؤولية النخبة الوطنية. ويتم تصوير شكري كمؤرخ حيادي غير منحاز يبحث عن الحقيقة والمعرفة، ويختلف جذريا عن جيل أسبق من الرحالة العرب إلى الغرب ممن استند بحثهم عن الهوية إلى وجود تعارض فاصل لا يمكن تجاوزه بين الشرق والغرب. ففي رواية **أمريكانلي**، يقوم شكري بتدريس مقرر لطلاب جامعة كاليفورنيا في بيركلي في نهاية تسعينيات القرن العشرين،

- بأكملها، بدءا من عنوانها وانتهاء بمشهدها الأخير الذي يتم فيه تخنيث الرجال، هو بناء لا يخضع للتساؤل على الإطلاق بل يتم توكيده على مدار النص. إن اعتراض صنع الله إبراهيم هو اعتراض على اقتصار مفهوم اغتصاب الرجل على معناه الحرفي المباشر في أذهان شخصياته وعدم قدرتهم على إدراك صوره المجازية بما تحمله من تداعيات مادية مدمرة على حيواتهم. يبدو أن صنع الله إبراهيم يتفق مع شخصياته على أن الأزمة الناجمة عن العولمة هي أزمة ذكورة الرجل العربي (Massad 2007, 380).

يتناول فيه تاريخه الشخصي كمؤرخ عربي معاصر، فيلقي المقرر الدراسي الضوء على الصلة بين ما هو شخصي وما هو عام، ما يقع على مستوى العالم الصغير وما يقع في العالم الكبير. وعلى المستوى الفكري نجد تنوعا في كيفية تلقي الطلاب لرواية شكري التاريخية، إذ يتلقاها كل منهم، رجالا ونساء، على حسب هوياتهم الاجتماعية والثقافية والسياسية. فعلى سبيل المثال تعطي فادية، وهي طالبة من أصول مصرية، مؤشرات عن عدم رضاها حين يستهين شكري بالقواعد التقليدية المحافظة عند وصف مشاعره تجاه إحدى النساء المحاضرات في الجامعة. أما مونا، وهي طالبة إسرائيلية، فتشير باستمرار إلى أوجه الفشل في العالم العربي والإسلامي.

إن علاقة شكري الشخصية بالطالبات والطلاب وغيرهم من المواطنين الأمريكيين العاديين، رجالا ونساء، وعلى اختلاف فئاتهم العرقية والاجتماعية، تبين الصراعات الداخلية في المجتمع الأمريكي ومصير البؤساء منهم بما يواجهونه من تحديات ومصاعب تشبه تلك التي تواجهها بلدان العالم الثالث. وهو ما يتضح من عنوان الرواية في حد ذاتها، بما يحمله عنوانها "أمريكانلي" من مستويات متعددة [١] إذ يمكن تقسيمها إلى ثلاث كلمات وهي أمري كان لي، والتي ترد كعنوان فرعي للرواية (**أمريكانلي: أمري كان لي**)، يعني "في يوم من الأيام كان قدري بيدي" أو "كنت متحكما في قدري"، مشيرا إلى الفكرة السائدة في النص بأن حياة البطل تتحكم فيها قوى خارجة عن سيطرته. كما يشير العنوان أيضا إلى أن بعض شخصيات الرواية تتبع أسلوب الحياة الأمريكية أو تعرضوا للـ"أمركة" بما يمثل الصورة المعاكسة لمحاكاة الفرد المنتمي إلى القوى الاستعمارية لحياة الفرد المحلي (Naaman 2006, 80). أو يمكن النظر إليه باعتباره تعليقا على المظهر الخادع لكل ما يبدو برّاقا لكونه أمريكيا، وهو ما يذكره شكري في إحدى محاضراته حين يقول لطلابه: إن كلمة 'أمريكانلي' كانت تستخدم بهذا المعنى في مصر في أعقاب

---

(١) للحصول على مناقشة متميزة لعنوان الرواية، انظر/ي: (Naaman 2006, 79-80).

الحرب العالمية الثانية عندما تم إغراق الأسواق المصرية بالبضائع الأمريكية غير المتينة لملء الفراغ الذي أحدثته ندرة البضائع المتينة التي كانت تأتي من إنجلترا وألمانيا (صنع الله إبراهيم، ٢٠٠٤، ص١٨٠). والمعنى الأخير هو الأقرب إلى الفكرة الأساسية السائدة في الرواية والتي تتناول العيوب الداخلية أو الجانب غير المضيء للقوى العظمى الغنية، فيصور الولايات المتحدة باعتبارها إمبراطورية متحللة عفنة الجوهر وفي سبيلها إلى الانهيار(١). ونجد أن السيدة تشادويك، سكرتيرة القسم التي يصادقها شكري، تتفق معه في مخاوفها بشأن مستقبلها وقلة حيلتها أمام إدمان ابنتها للمخدرات. وفي الوقت نفسه نتعرف على عدد من الشخصيات العربية من الفارين من المستقبل المظلم الذي ينتظرهم في بلادهم، فيجدون أنفسهم وقد وقعوا في شباك أخرى من الفساد وخيبة الأمل. ومنهم ماهر وهو أكاديمي مصري ترك بلاده وسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية في منحة دراسية، فيقرر البقاء ويسعى جاهدا لتبرير رضاه عن خياراته في الحياة بالإشارة المستمرة إلى مزايا الحياة في الولايات المتحدة، ويضطر إلى تغيير مشروعه البحثي بما يتوافق مع رغبة الممول الخليجي لمركز الأبحاث الذي يدرس فيه، كما يتجاهل تعاسة زوجته في بلاد الرفاهية والثراء. وعند مقارنة صور أمريكا في الأدب العربي بالصورة التي قدمها عليها صنع الله إبراهيم نجد أن تصويره يتسم بالتعددية والتعقيد، إذ نراها من خلال "عدسات متنافسة ... لنظرة الراوي، والنظرة النقدية للناقد الماركسي المنتمي إلى العالم الثالث، والنظرة المتعاطفة لكاتب إنساني" (Naaman 2006, 75)(٢). ونجد أن سردية شكري، مثله في ذلك مثل سردية بطل

(١) ترى منى الغباشي أن كلمة 'أمريكانلي' تشبه 'عثمانلي' وهي 'كلمة عامية مصرية للتقليل من شأن الإمبراطورية العثمانية التي تبدو قوية ظاهريا بينما هي في مرحلة التحلل الداخلي، والتي حكمت الشرق الأوسط لقرون عديدة" (quoted in Naaman 2006, 79-80).

(٢) تنتقد مارا نامان ما نجده في كتابة صنع الله إبراهيم من "دروس مطولة عن التاريخ الأمريكي والمصري" (Naaman 79)، وتصويره "أمريكا باعتبارها مساحة مبالغ في صورتها الجنسية" (ص٨٢)، وكذلك تصويره "الكاريكاتوري للنساء (الأمريكيات)" (ص٨٢)، ولكنها تخلص إلى أنه مع ذلك ينجح في تقديم صورة أكثر تنوعا للآخر. ومن الجدير بالذكر أن "النظرة الجنسية" لدى صنع الله=

رواية **اللجنة**، لا تستند إلى ثنائية ثقافية جغرافية تقوم على طرف قاهر وآخر مقهور، أو الغرب الاستعماري والشرق الخاضع للاستعمار، إذ إن قدرته على التعاطف مع المهمشين في مواقع القوى الاستعمارية الإمبريالية تعمل على خلخلة ثنائية الشرق مقابل الغرب، كما تتيح له تجاوز حدود طرفي التعارض الحضاري.

ونعود نلتقي بشخصية شكري مرة أخرى بعد عدة سنوات في رواية **القانون الفرنسي**، حيث يقوم برحلة إلى فرنسا للمشاركة أولا في مؤتمر عن نابليون يعقد في القاهرة، ثم يقوم برحلة أخرى للتعبير عن احتجاجه على إصدار قانون يؤيد الاستعمار بالاعتراف بدور المستعمر الفرنسي في نشر نور الحضارة في القارة المظلمة، من بين أدواره الأخرى. وتتكون الرواية من عروض مفصلة للأوراق البحثية والنقاشات التي تتم خلال المؤتمر، مع تقديم سرديات متناقضة حول تأثير الاستعمار على المنطقة العربية. ويطرح شكري سردية نقدية مضادة للسردية الحداثية السائدة التي تربط أولى شرارات النهضة العربية بالتلاقي بالحضارة الغربية خلال "حملة" نابليون، مستشهدا في ذلك بمصادر غربية وعربية لإثبات رأيه. إن موقفه النقدي هذا لا يشترك فيه معه بالضرورة كل المشاركين العرب في المؤتمر، كما لا يرفضه جميع الباحثين الفرنسيين، إذ يحرص صنع الله إبراهيم على توضيح أن المواقف لا تخضع لحدود الجنسية أو الانتماء الجغرافي. وتتناول الرواية في الأساس أثر العنف الاستعماري على كلا الطرفين المستعمر والمستعمر (بكسر حرف الميم وفتحه)، ويتم تتبع الفكرة الرئيسية عبر التشخيص الفكري من خلال مجموعة متنوعة من الأكاديميين العرب والغربيين من منطلق ردود أفعالهن تجاه ما يحملونه من إرث استعماري. فعلى سبيل المثال، نجد أن مشاركة دبلوماسي إسرائيلي في المؤتمر تثير ردود أفعال متناقضة، تشير إلى مواقف أصحابها السياسية تجاه مشروعات الاستعمار الجديد. كذلك يضمّن الراوي عرضا

- إبراهيم لا تقتصر على تصويره للنساء الأمريكيات، وإنما هي في الواقع سمة متكررة في أعماله بصفة عامة.

لأحد المشاركين في المؤتمر، وهو رفيق سليمان، بعنوان "لذة المستعمِر" **(القانون الفرنسي**، ص١٠٣-١١٣)، حيث يقدم تحليلا للمؤشرات السياسية والثقافية المتعلقة بالظروف المحيطة بإحياء ذكرى المغامرة الاستعمارية الفرنسية في مصر، وهي لحظة تتسم بقدر كبير من الجدل في التاريخ العربي، فنراه يلقي الضوء على الجدل الذي أحاط بتلك المناسبة ويخلص إلى أن إصرار رجال الدولة في مصر على الاحتفاء بالاستعمار إنما يشير إلى خلل نفسي يجد المستعمَر بمقتضاه لذة في العنف الاستعماري الواقع على هويته، رجلا كان أم امرأة.

ومن جانب آخر، يعقد المؤتمران في قلب العالم الاستعماري الإمبريالي، وعلى خلفية أعمال الشغب التي قامت في باريس في شهري أكتوبر ونوفمبر ٢٠٠٥ في الضواحي الفقيرة التي تسكنها غالبية من المهاجرين، أكثرهم من دول شمال أفريقيا التي كانت في السابق مستعمرات فرنسية. وتكشف أحداث الشغب عن التوترات العنصرية الكامنة في المجتمع الفرنسي، والتأثير الطويل المستمر للماضي الاستعماري على العاصمة الفرنسية، فالمواجهات الفكرية بشأن معنى وتداعيات الغزو الاستعماري الدائرة داخل قاعات المؤتمر تجد ما يوازيها في شوارع باريس، وإن كانت تتسم هنا بالعنف. وفي النصف الثاني من الرواية يحاول شكري الدخول إلى أعماق نفسية المستعمِر من خلال علاقته بامرأة فرنسية تدعى سيلين، تدير مؤسسة تعليمية تدعم اندماج أبناء المهاجرين في المجتمع الفرنسي. وينجذب كلاهما للآخر، ويشتركان في بعض الاهتمامات ويقرآن الكتب نفسها، ولكن انجذاب سيلين إلى شكري يعادل نفورها منه لكونه عربيا، ويشار إلى تحاملها الخفي عليه عن طريق التعليقات الساخرة التي تتعارض مع تحليل شكري لاستغلال الاستعمار الجديد لبلدان العالم الثالث. وفي المشهد الختامي من الرواية نرى شكري غافلا تماما عن ذلك الرفض العميق لسرديته ولشخصه إذ تجد فيهما سيلين تهديدا لرؤيتها للعالم. إن الاختلاف والتناقض بين توقعاته بقضاء ليلة حميمة معها، وبين انفجار سيلين وهي مخمورة ضد محاولاته الحميمة يكشف عن البعد القائم بين آماله والواقع. وفي الصباح يجد رسالة قصيرة منها على عتبة مسكنه يقرؤها فتؤكد له

موقفها بلا أدنى شك إذ تقول: "ردي أنك بالضبط إنسان ساذج ومتخلف" (٢٠٠٨، ص٢٢٨). وهكذا تقوم سيلين في هذا الموقف بتحديد الآثار الناجمة عن العنف الاستعماري على الحضارة الغربية. إن هذا الفاصل الفرنسي في أعمال صنع الله إبراهيم يختلف تماما عما سبق حيث تتسم الاختلافات بين الحضارات ببعد جندري وتقلب أشكال العنف الاستعماري ضد الذات، فسرعان ما يحدد صنع الله إبراهيم أوجه الشبه العديدة بين سيلين وشكري، ولكنه ما تلبث أن تنهار عندما تعجز سيلين، مثلما تعجز فرنسا تجاه المحتجين من المهاجرين، عن قبول "الآخر" وتراه دوما خطرا يهددها.

لقد أتت رواية **تلك الرائحة** بأول شخصية لا بطل عاجز مهزوم، خدعه الحماس الثوري والأحلام الجوفاء. وقد كتب الكثيرون عن مصير اللابطل في روايات جمال الغيطاني ويوسف القعيد وغيرهما، ولكني أود في نهاية هذا الفصل تسليط الضوء على نص منسي وإن كان مهمّا، ظهر بعد رواية **تلك الرائحة** بعشرة أعوام وهي رواية أسما حليم **حكاية عبده عبد الرحمن** (١٩٧٧)[١] التي تدور حول لابطل عاجز آخر. وعلى خلاف بطل صنع الله إبراهيم الناشط السياسي، تدور أحداث الرواية حول حياة رجل فقير من الطبقة العاملة يتعرض للقهر قبل الفترة الناصرية وبعدها. والرواية مروية من منظور راوي يتحدث بصيغة المتكلم (الأنا)، اسمه عبده، وتتتبع أحداثها رحلته من الطفولة إلى الرشد إذ ينتقل به الحال من موقف صعب إلى آخر. والرواية تمثل شهادة بالغة القوة على مشاعر القهر والعجز في وجه الفقر المدقع والاستغلال المنهجي بواسطة مختلف المؤسسات. يموت والد عبده وهو طفل صغير، فينتقل مع أخته ووالدته للحياة في بيت خاله. وعلى الرغم من السماح له بالذهاب إلى المدرسة فإن أخته تبقى في البيت بينما تصبح والدته خادمة تلقى سوء المعاملة من زوجة أخيها. وبعد تخرجه تعرض عليه وظيفة في مزرعة خاله مقابل المأكل والمسكن، ويزوره خاله مرة أسبوعيا حاملا له مؤونة

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

الأسبوع، مما يعني أنه يواجه الجوع إذا ما غاب عنه خاله. وبعد موقف سخيف حدث مع أحد المستأجرين في المزرعة يقرر عبده الرحيل ويقبل بوظيفة متدنية الأجر عاملا في مصنع، حيث راتبه بالكاد يغطي احتياجاته الأساسية. ويتم التعبير عن مصير عبده كعامل فقير بلغة بسيطة مؤثرة: "فضلت مدة طويلة بالسبعة صاغ. مدة طويلة يعني سنين. وكان يوم الإجازة غير مدفوع الأجر، ثم بعد ذلك مجاهدة مريرة" (ص٣٢).

وبينما هو مستمر في عمله في المصنع، تقوم ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، حيث يفاجأ بها عبده: "استيقظت في أحد الأيام فوجدت في البلد ثورة ... لما العمال في المصنع قالوا إنهم خلعوا الملك لم أصدق" (ص٧٢). ويواصل إعجابه بشجاعة الضباط الذين قاموا بالثورة في وجه ملك قوي تدعمه القوات البريطانية، فيخرج للاحتفال بصحبة غيره من العمال ولكنه يفقد صوته ويجري بعيدا وقد أصابه الاختناق. ويستجمع أخيرا بعض الأمل في مستقبل وظروف عمل أفضل، ولكن سرعان ما تصيبه خيبة الأمل:

> ومر يوم وراءه يوم وأسبوع وراءه أسبوع والشيء الذي انتعش في قلبي عاد فهبط ثانية، والشيء الذي كنت انتظره لم يحدث، لم يأت، الشيء الذي لم أعرفه بالتحديد. البلد حدثت فيها ثورة، ولكنها لم تصل إلي، وكان يجب أن أتوقع ذلك فموجة البحر لا تصل إلى كل حبات الرمل على الشط إلا إذا كانت عارمة. رجع على التعب من جديد، تعب الروماتيزم في مفاصلي، وتعب الروح وصدة النفس. (ص٧٧)

ومن ثم لا تترك الثورة أي أثر على حياته ولا تحقق أحلامه في مستقبل أفضل. ونراه في النهاية يترك المصنع ويلتحق بوظيفة مكتبية في شركة، ولكن أوضاعه تبقى كما هي، إذ يتم استغلاله من قبل زملائه حيث يقوم بأعمالهم، وما

تلبث علاقته بزملائه أن تسوء بينما يواصل هو تقديم التنازلات لهم، إلى أن يتشاجر معهم في مشاجرة دموية فتقوم الشرطة بالقبض عليه.

ولأول مرة في حياته يدافع عبده عن نفسه عندما تهدده عصابة من السجناء في زنزانته بالاغتصاب والمهانة عندما يطالبونه بخلع سرواله، فيقرر الدخول في معركة حفاظا على شرفه: "نفسي قالت لي لا يا عبده تمسك ببنطلونك ومت في سبيله إنه لا يريد البنطلون ولكنه يريد أن يكشف عورتك، إنه يريد أن يهتك عرضك إن لم يكن عاديا فمعنويا، مت لابسا بنطلونك يا عبده لكي تموت إنسانًا، قاوم، إن لم تقاوم الآن فمتى تقاوم" (ص١٥٥). وتتم تبرئة عبده فيخرج من السجن وقد تغيرت شخصيته، فأخيرا نجح في مواجهة من حاول قهره، ونال احترام زملاء الزنزانة. ولكن للأسف الوضع لا يبقى على حاله طويلا، إذ يعود فيقع فريسة الاستغلال والقهر، ولكن هذه المرة على يد أخته وزوجها. وتنتهي الرواية بمحاولة عبده فهم حياته:

> هل أنا حقيقة ما أسمعهم يقولونه عني من أني إنسان مهزوم؟ لقد هزمتني الحياة مرات، ولكن النيل صالحني وأرضاني وجبر بخاطري.
>
> ولكن أين هو الآن؟ ...
>
> النيل الذي ضمد جروحي وغسل روحي، أين هو الآن، لستَ أدري لم ثقلت قدماي وضلتا الطريق إليه. (ص١٦٩-١٧٠)

إن عجز عبده وانعدام العزيمة والإرادة في وجه المؤسسات والظروف القمعية يبدو كذلك على المستوى الجنسي، إذ يستسلم لامرأتين في الرواية دون أدنى رغبة منه أو اهتمام. المرأة الأولى هي أم إبراهيم، امرأة كبيرة السن في مزرعة خاله تأتي له بالطعام مقابل استجابته لمطالبها الجنسية، فيقبل بها رغم نفوره منها. وعندما يعجز عن الاستمرار في هذه العلاقة يقرر الفرار ويترك المزرعة برمتها ليبتعد عن تلك المرأة "الكئيبة"، أما المرأة الثانية فهي خادمة تعمل في بيت أحد أقربائه حيث يقضي عامين من عمره، ونجدها هي الأخرى تفرض

نفسها عليه فيقبل دون رغبة حقيقية. وتتحول مداعباتها تدريجيا إلى عدوان ثم إلى استغلال مادي إذ تستقطع منه نفقة شهرية مدعية حملها منه. وكما كان حاله مع أم إبراهيم، يخجل عبده من نفسه ولكنه لا يوقفها عند حدها، ونجده مرة أخرى يهرب من الموقف بترك البيت.

وعلى الرغم من قبول عبده الدخول في تلك العلاقات الجنسية المهينة مع النساء، يتصف فيها بالضعف ويكاد يكون عديم الرجولة، فإنه عندما يواجه تهديدا بالاغتصاب في السجن بواسطة أحد السجناء يقرر حينها المقاومة، ويأتي فعل المقاومة الأخير فيكسبه بعض الاحترام وتقدير الذات. ولكن الأمر لا يستمر طويلا إذ يعود مرة أخرى إلى حالة الانصياع التام والضعف والعجز.

إن أسما حليم في كتابتها تلك في سبعينيات القرن العشرين، بعد نكسة ١٩٦٧، تجسد الشعور الطاغي بالعجز القومي والهزيمة في تصويرها لشخصية عبده، الفقير الضعيف، ضحية الاستغلال والقهر، وهو أبعد ما يكون عن مثال الرجل الوطني الحديث الذي تأتي صورته كنتيجة منطقية لنجاح الكفاح الوطني من أجل الاستقلال. فلا يطرأ أي تغيير على مصيره وتكاد حياته لا تتأثر بالتطورات الكبرى التي تطرأ على الجبهة الوطنية. إن وجوده في حد ذاته يطرح سؤالا حول موضع الخطأ في مشروعات الاستقلال الوطني. وهكذا تمثل الرواية بالتأكيد إدانة قاسية للوعود الجوفاء بالحرية والرفاهية التي حملتها النخب الثورية للطبقات العاملة. إن عجز عبده في مواجهة خصومه هو نتاج لحياة الفقر والاستغلال الطاحن، وهزيمته الشخصية هي رمز أو عرض دال على الهزيمة الوطنية.

الجــزء الثالث

الفصل السابع

المسألة الشخصية قضية سياسية

الكتابة الجديدة في تسعينيات القرن العشرين

لقد شاعت عبارة "أدب التسعينيات" في إشارة إلى اتجاهات جديدة في الكتابة في مصر، وعلى رأسها جيل جديد من الكاتبات والكتّاب الذين ينتجون بوعي أدبا مميزا عن الأجيال التي سبقتهم. إن مقولة "الكتابة الجديدة" أثارت جدلا واسعا حول العلاقة بين الكاتبة أو الكاتب والمجتمع، وكذلك حول تعريف الأدب العربي المعتمد وحدوده الوطنية. وقد شهدت تسعينيات القرن العشرين موضوعين أدبيين أثارا جدلا في مصر بشأن الإنتاج الأدبي لذلك الجيل من الكتاب والكاتبات، فدار الجدل حول قيمة كتاباتهم من وجهة النظر الوطنية، إذ عاب عليهم النقاد والمثقفون غياب الاهتمام "بالقضايا الكبرى" (محمد بدوي ١٩٩٩) حيث تخلوا عن الهموم السياسية والاجتماعية التي اتسمت بها أعمال الأجيال السابقة من الكتاب والكاتبات، مع التركيز على هموم الذات وتفاصيل الحياة اليومية، فأعرب كتاب كبار عن استيائهم مما اعتبروه لامبالاة الجيل الجديد بالسياسة[١]. ويتصل الجدل حول القضايا الكبرى بجدل آخر يخص الإسهام الفني للكاتبات والأديبات، فقد دارت مناقشات ساخنة حول الإنتاج الأدبي لجيل جديد من الكاتبات الشابات فيما عرف بـ"كتابة البنات" مع تصنيف بعض كتاباتهن تحت مسمى "كتابة الجسد"، وهو مؤشر على وجود مؤسسة أدبية أبوية مهيمنة. وقد تم اعتبار كتاباتهن هي الأخرى خالية من الهمّ

---

(١) بهاء طاهر في مقابلة مع إليزابيث كيندال (Kendall 2003, 55)، وللحصول على مناقشة مفصلة لبدايات الكتابة الجديدة، انظر/ي: (Kendall 2006).

السياسي ومفرطة في تركيزها على الذات. وقد عارض جيل شباب الكتّاب، رجالا ونساء، تلك الأحكام النقدية، موضحين أنها تستند إلى تقسيمات يسعون بوعي وعن قصد إلى تجاوزها. وقد جاءت رواية نورا أمين بعنوان **قميص وردي فارغ** ورواية مي التلمساني **دنيازاد** في قلب هذا الجدل النقدي بشأن النساء وكتابة الجسد، والسمة اللاسياسية للكتابة الجديدة، ولكني أرى أن كلا النصين يعبر عن الشعار النسوي "المسألة الشخصية قضية سياسية" مع التأكيد على فعل الكتابة باعتباره ممارسة نسوية ومن ثم يقوض المعارضة الجوهرية بين المجالين العام والخاص.

***

لقد حاول النقاد والناقدات تحديد خصائص الجيل الجديد من الكتّاب والكاتبات. فقد لاحظ البعض أن روايات هذا الجيل تتسم بالقصر حيث يتفاوت طولها ما بين مائة ومائة وخمسين صفحة (Mehrez 2001-2002, 34). كذلك فإن شباب الكتاب والكاتبات قد استفادوا بلا شك من ظاهرة لعلها قاصرة على المشهد المصري ألا وهي السهولة النسبية في نشر رواية أو مجموعة قصصية أو ديوان شعر، مما أدى إلى الكم الكبير من الإنتاج الأدبي المصري حاليا مع الأخذ في الاعتبار أن مصر هي كبرى الدول العربية تعدادا سكانيا. وعند الحديث عن سهولة النشر بالنسبة لجيل الشباب يعود الفضل في ذلك دائما إلى دور النشر الجديدة، غير التابعة لمؤسسات الدولة ولكن يديرها ناشرون مستقلون، وخاصة دار شرقيات ودار ميريت (التي نشأت عام ١٩٩٨)، حتى إن النقاد كانوا يشيرون إلى جيل شباب الأدباء بمسمى "جيل شرقيات"، كما أن صاحب دار نشر ميريت، محمد هاشم، معروف بكونه داعما أو راعيا للكتابة الجديدة[١]. فيذكر الكثيرون أن مكتبه

(١) حصل محمد هاشم، صاحب دار ميريت، في عام ٢٠٠٦، على جائزة جيري لابير الدولية لحرية النشر (Jeri Laber International Freedom to Publish Award)، الصادرة عن لجنة جمعية الناشرين الأمريكيين الدولية لحرية النشر (IFTP). وقد لعب بلا شك دورا في دعم شباب الكتاب والكاتبات بتسهيل عمليات النشر والتوزيع. انظر/ي: (Mehrez 2001-2002)، وكذلك (Jacquemond 2004).

تحول إلى نقطة لقاء وتفاعل بين الكتاب، وعلى الرغم من أن الكتاب يساهمون في نفقات النشر ويعلمون أنهم في الغالب لن يحصلوا على مكافأة مالية مقابل النشر، فإن كون دور النشر الصغيرة تلك غير تابعة للدولة ولا تتحكم فيها النخب الأدبية السائدة شجعت ظهور الكتابة الجديدة والذائقة الأدبية الجديدة.

ويتسم المشهد الأدبي المعاصر كذلك بظهور أدباء وأديبات منتمين إلى مجتمعات مهمشة، وقد أكد صبري حافظ على الوجود الأدبي الواضح لكتّاب ينتمون إلى مناطق العشوائيات التي لحقت بالحيز العمراني خلال العقدين الأخيرين. ففي دراسة مهمة يسعى فيها إلى رسم خارطة للإنتاج الأدبي في التسعينيات في مصر، يشير صبري حافظ إلى الاتهامات الموجهة إلى ذلك الجيل الجديد من الكتاب والكاتبات ووصمهم بالعدمية وعدم الاهتمام بالواقع، فيؤكد على عدم إمكانية فهم التحولات التي طرأت على النص الأدبي الجديد بمعزل عن "تحولات الواقع الحضاري الذي أنجبه" الانفتاح الاقتصادي المشؤوم، وتداعيات الإحساس بالهزيمة، وانتشار الفساد حتى في الجامعات، وانفجار العنف السياسي، وسياسات الخصخصة التي أدت إلى "بيعت – أقرأ نهبت – أملاك الشعب دون الحصول على تفويض منه، مما يجعل الخصخصة نفسها تفتقر للمشروعية" (صبري حافظ ٢٠٠١، ص١٨٦–١٨٨). وبعد رسم صورة قاتمة لتلك اللحظة التاريخية التي أنتجت الكتابة الجديدة، يتناول صبري حافظ الدور المؤثر للمكان والبيئة الملموسة المحيطة بالجيل الجديد من الكتاب والكاتبات، فيركز على نشأة العشوائيات في الحيز العمراني، والمساكن التي قامت في المناطق المهمشة، وسكان مناطق المدافن، وعلى أنماط السكن التي انتشرت في هوامش مدينة القاهرة وفي وسطها، بما أدى إلى تطور أشكال جديدة للتعبير (٢٠٠١، ص١٨٨–١٩٣). فالدولة تكاد تغيب تماما عن "المدينة الثالثة"، وهي العبارة التي يطلقها على تلك المناطق الجديدة، فتتركز السلطة في المسجد أو في يد "فتوّة" المنطقة (٢٠٠١، ص١٩٢). ويسلط صبري حافظ الضوء على أهمية سمات المكان والبيئة المحيطة بسكن الفرد باعتبارها مؤشرا ومؤثرا مهما، ويؤكد أن رواية التسعينيات هي ابنة

"المدينة الثالثة"، وأن كثيرا من كتّاب التسعينيات هم أبناء هذه المدينة الثالثة، بل "ومن ليسوا من أبنائها عضويا نجد أنهم أبناء تصورها وزمنها وإيقاعها" (٢٠٠١، ص١٩٥).

وفي مقالة تصور الأسرة باعتبارها "الأيقونة الوطنية المحورية" في التراث الروائي، تشير سامية محرز إلى وجود تنويعة على الفكرة المحورية في عدد من النصوص الصادرة في التسعينيات والتي جاءت بفكرة "موت العائلة" (Mehrez 2001-2002, 31, 34)، وهو الموت التالي لجيل الثمانينيات وما بعد الانفتاح والذي يأتي نتائج غير متوقعة. فاستنادا إلى الثنائية الحداثية الفاصلة بين العائلة (أي المجتمع والانتماء الجمعي) وبين الفرد، ترى سامية محرز أن موت العائلة في هذه الحالة "لا يعلن ميلاد الفرد ... بقدر ما يعلن موته رجلا كان أم امرأة" أيضا (٢٠٠١-٢٠٠٢، ص٣٣-٣٤). وفي نهاية مقالتها تطرح سامية محرز سؤالا أثاره ريشار جاكمون عما إذا كان كتّاب التسعينيات سيعودون إلى صورة العائلة/الوطن بعدما ينالون الشهرة والاعتراف بقيمتهم الأدبية،[١] وتخلص إلى أن الرحلة التي قام بها هؤلاء الكتاب هي رحلة "بلا رجعة، إذ ربما يبدو أنه لم يعد هنالك ما يعودون إليه" (٢٠٠١-٢٠٠٢، ص٤٨).

ويستهل ريشار جاكمون نقاشه حول كتابة جيل التسعينيات بالإشارة إلى حرية التعبير "غير المسبوقة" المتاحة منذ الثمانينيات (Jacquemond 2004)، والتي رسختها "الدفعة الثورية" لكتاب الجيل الجديد ممن "أداروا ظهورهم صراحة تجاه 'القضايا الكبرى' ... وأعلنوا عن خطابات الذات وصور الذات التي إما تدينها أو تتقبلها المنظومة الأخلاقية السائدة بشرط بقائها في نطاق الشفاهية والحياة الخاصة" (٢٠٠٤، ص٤٢). ويواصل ريشار جاكمون تحليل مصير الجيل الجديد في إطار البيئة الأدبية المعادية لفهم ذلك المشروع الإبداعي، فيتناول ثلاث حالات تتعرض

---

(١) انظر/ي: Richard Jacquemond, "Le Champ Litterraire," PhD diss., Université Aix-Marseille, 1999، نقلا عن: (Mehrez 2008, 229-50).

فيها الأعمال الأدبية لرقابة غير رسمية، ويركز على المنطق الذي استخدمه النقاد الأدبيون المدافعون عن الكتاب الذي تعرضوا للهجوم، مؤكدا على أن المشكلة تنبع من داخل مجال النقد الأدبي في حد ذاته. إذ يستشهد ريشار جاكمون بدفاع فريال غزول عن رواية محمود شكري **الخبز الحافي** (والمترجمة إلى اللغة الإنجليزية، وكانت مثار أزمة رقابية شهيرة في الجامعة الأمريكية بالقاهرة)،[١]. حيث يؤكد ريشار جاكمون أن الفكرة الرئيسية التي استندت إليها فريال غزول في موقفها تتمثل "في الخضوع للفكرة الواقعية الإصلاحية القائلة بأن تفسير وتبرير عدم أخلاقية العمل الأدبي تكون بالإشارة لا إلى استقلالية الفن وإنما إلى واقع اجتماعي غير أخلاقي في حد ذاته – أي الذلّ الذي تفرضه السيادة الاستعمارية" (٢٠٠٤، ص٤٨)، ويخلص إلى أن "الأيديولوجيا السائدة في المجال نفسه ... أي المنظومة الواقعية الإصلاحية قد أثبتت عدم ملاءمتها لتأسيس مفهوم للفن والأدب قائم على الاستقلال." ويؤكد تحليل ريشار جاكمون لقضية محمد شكري سيادة الأجندة الإصلاحية كوظيفة جوهرية للأدب فيما يعرف بشكل عام بالصلة السياسية الاجتماعية للأدب بالهموم الوطنية الكبرى، مصحوبة بمنظومة واقعية تعتمد على التصوير الأمين للعالم "الواقعي"، أي إن ما شهدته الكتابة الجديدة من مقاومة، بناء على عدم مواكبتها للقضايا الكبرى كنوع من غياب الانتماء الوطني، إنما جاءت في الأساس استنادا إلى قناعة سائدة بين رجال الأدب العرب تعلي من شأن السردية الوطنية التي يرونها من منطلق تمثيلها لرؤيتهم المحددة للعالم.

وأخيرا فقد تم وصف الكتابة الجديدة بكونها موغلة في التجريب من حيث اللغة المستخدمة والأفكار المطروحة، وهي تجارب جديدة مستمرة تتفاعل مع الأوضاع المتغيرة في النظام العالمي الجديد، كما تفرض مخيلاتها تعبيرها الجديدة. كذلك نجد أن من بين هذا الجيل الجديد من الكتاب والكاتبات من زلزل المشهد الثقافي المصري، فقد جاء استخدامهم للغة صادما للمؤسسة الأدبية ومغايرا تماما

---

(١) للحصول على تفاصيل الجدل الذي أثير حول الرواية، انظر/ي: (Mehrez 2008, 229-50).

لقواعد الكتابة والبنى الأدبية التقليدية، فقد ورد على لسان جمال الغيطاني قوله: إن الجيل الجديد من الكتاب يستخدمون لغة لم يسبق لأحد من أبناء جيله (أي جيل الستينيات) "جرأة التفكير بها ... مفردات تجعل الكاتب أكثر قدرة على التعبير عن الواقع" (نقلا عن الحضري ٢٠٠٧).

***

لقد انخرط كثيرون من كتاب وكاتبات جيل التسعينيات، بشكل مباشر أو غير مباشر، في النقاش الثقافي والجدل النقدي الدائر حول كتاباتهم، وخاصة الدعوى بخلو أعمالهم من الهمّ الاجتماعي والسياسي، مؤكدين على أن المشكلة تكمن في المؤسسة الأدبية التي لا تساير التطورات الجديدة وتتمسك بذائقة أدبية متحجرة تعود إلى عقود سابقة. فيصف ياسر عبد الحافظ الجدل الدائر بشأن جيل التسعينيات باعتباره دالًا على حرب الأجيال التي أشعلتها هيمنة نقاد منحازين في ذوقهم الأدبي ومعاييرهم النقدية إلى الإنتاج الأدبي لجيل الستينيات[١]. وتتفق منصورة عز الدين مع ذلك الرأي مضيفة أن المشهد الثقافي يمثل إحدى المشاكل الأساسية القائمة، إذ ما زال معظم النقاد خاضعين لأساليب وأجواء كتابة جيل الستينيات وعاجزين عن فهم خصوصية الجيل الجديد[٢]. ويتفق إبراهيم فرغلي مع القول بأن الساحة الأدبية ما زالت خاضعة لسيطرة نقاد "ينتمون إلى مدارس نقدية قديمة عفا عليها الزمن" وفشلوا في إحداث التطور النقدي اللازم لتوجيه الجيل الجديد بما يجعل النصوص الجديدة "تقوم حرفيا على قدميها" دون سند نقدي[٣]. ولكنه مع ذلك يعرب عن تفاؤله بمستقبل "الكتابة الأدبية غير التقليدية" (Farghali 2006a, 89). أما الرأي الآخر فهو القائل بأنه "لا توجد قضايا كبرى. فلو كانت قائمة لكنا كتبنا عنها. ... ففي الستينيات كانت هنالك قضايا حقيقية. ... وكانت الأغاني حقيقية، فقد كان

---

(١) ياسر عبد الحافظ، مقابلة شخصية مع الكاتب بتاريخ ٢٧ ديسمبر ٢٠٠٦.
(٢) منصورة عز الدين، مقابلة شخصية مع الكاتبة بتاريخ ٢٧ ديسمبر ٢٠٠٦.
(٣) إبراهيم فرغلي، مقابلة شخصية مع الكاتب بتاريخ ٢٤ ديسمبر ٢٠٠٦.

صلاح جاهين[١]. على قناعة تامة بكل ما كتب عنه (فيما يتعلق بالحلم الوطني)"[٢]. ويوافقهم الناقد مصطفى ذكري الرأي مؤكدا على حالة الفراغ الوطني الذي عايشه الجيل الجديد:

> لقد هجر المصريون المعاصرون القضايا الكبرى التي شغلت الأجيال السابقة، فلم تعد هنالك أمة، ولا الانهيارات والهزائم الدرامية، وإنما مجرد سردية تجسد جميع الأساليب. ... إنه نوع أدبي يمكننا تسميته بالوجودي، العاري. ... إنه ذو شكل ينتمي للفرد ويحيد عما هو جماعي، وينظر بارتياب لقضايا السياسة والتاريخ والمجتمع. (Zikri 2006, 82)

وتبنى كتاب وكاتبات آخرون توجها صداميا ولجأوا إلى سياسة قلب الطاولة، مؤكدين الدعوى القائلة بأن جيلهم يعاني العزلة والغربة عن الهموم الاجتماعية الأكبر، إذ تصف صفاء النجار الكتابة الجديدة باعتبارها "أدب الغيتو" غير المتأثر على الإطلاق بالحركات السياسية والدائر "داخل دائرة الأدباء" (al-Najjar 2006, 100). ومن جانب آخر نجد العديد من الكتاب الكاتبات ينصرفون عن هذا النقاش الجدلي لكونه مختلقا ومستندا إلى فرضيات خاطئة[٣]. ويعارض حمدي الجزار الميل النقدي إلى خلق تصنيفات بناء على الأجيال المختلفة أو السمات المميزة، وفي حديثه عن القضايا الكبرى يستشهد بشباب الكتاب والكاتبات ممن تناولون قضايا سياسية اجتماعية في أعمالهم، ثم يضيف قائلا إنه حتى في حال ما إذا قبلنا بوجود غياب للقضايا السياسية الاجتماعية، فإن ذلك في حد ذاته

---

(١) كان صلاح جاهين (١٩٣٠-١٩٨٦) شاعرا ورساما كاريكاتوريا وكاتبا مسرحيا بارزا.

(٢) ياسر عبد الحافظ، مقابلة شخصية مع الكاتب بتاريخ ٢٧ ديسمبر ٢٠٠٦.

(٣) ياسر عبد الحافظ، مقابلة شخصية مع الكاتب بتاريخ ٢٨ ديسمبر ٢٠٠٦. وهو يعترف بأن تلك المسألة قد تنطبق ربما على مجال الشعر نظرا لوجود "تراث من الشعر السياسي يضم أصواتا بارزة مثل أمل دنقل وفؤاد حداد وصلاح جاهين ... ولكن الشعر الآن يتسم بقدر أكبر من الفردية ... تجعله أقرب من الشعر الغنائي."

يعتبر شكلا من أشكال الاعتراض على الأوضاع[1]. وأخيرا تلقي منصورة عز الدين باللوم على الجيل الجديد لضلوعهم في إشعال جدل عقيم، إذ ترى أن "غياب التقييم النقدي الحقيقي" يمثل مشكلة تضاف إليها "سهولة نشر الروايات (في التسعينيات)"، مما أدى إلى أن الساحة الأدبية دخلها "كتاب يفتقدون إلى الموهبة والقدر الكافي من المعرفة بتقنيات الكتابة واستراتيجياتها" (Ez Eldin 2006, 52). أما عن الشهادات الأدبية (المانيفستو) التي نشرت في بداية التسعينيات بأقلام كاتبات وكتاب احتفوا فيها بالكتابة عن الذات في مقابل الكتابة عن الهموم المجتمعية، فقد تم اعتبار تلك الشهادات سطحية وتافهة، وهو ما يكشف عن جهل بالمعنى الحقيقي لكتابة الذات[2].

***

لقد شهدت التسعينيات تصاعدا ملحوظا في عدد الكاتبات على الساحة الثقافية مما أدى، طبقا لسامية محرز، إلى حدوث "مساواة جندرية في الإنتاج الأدبي" (Mehrez 2001-2002, 126). فقد تساوى عدد الكاتبات مع الكتاب، إن لم يكن قد فقنهم عددا، في إنتاج الأعمال الأدبية الجديرة بالاهتمام النقدي، وهو ما يتضح من العديد من المؤتمرات والندوات والأعداد الخاصة من المجلات الأدبية وعروض الكتب التي تناولت الكاتبات وأعمالهن. كما تم اختيار الكثير من كتابات النساء ورواياتهن الأولى للترجمة، بما أكسبهن اعترافات ومكانة على المستوى الدولي. وقد أدى ذلك إلى انطباع بتميز النساء بمكانة مصطنعة أدت إلى التمييز ضد الكتّاب من الرجال وإفساد الساحة الثقافية. وفي كل الأحوال فإن الأمر الجديد هنا هو القدر غير المسبوق من الإنتاج الأدبي بأقلام النساء، جاء متزامنا مع اهتمام متزايد بقضايا النساء في الأسواق المحلية والعالمية. وقد أدت زيادة وجود النساء المبدعات على الساحة الأدبية إلى إثارة ردود فعل عدائية، تقودها وتتحكم فيها

---

(١) حمدي الجزار، مقابلة شخصية مع الكاتب بتاريخ ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٦.

(٢) منصورة عز الدين، مقابلة شخصية مع الكاتبة بتاريخ ٢٧ ديسمبر ٢٠٠٦.

القوى المحافظة التي انزعجت من التغيرات السريعة الطارئة على اللاعبين الأساسيين في المجال الثقافي. ولم تختلف حدة الحملة الموجهة بلا تمييز ضد الكاتبات عن الجهود المنظمة لتقليل قيمة إسهامات جيل التسعينيات من شباب الكتاب والكاتبات، ولكن في حالة الكاتبات كان البعد الجندري عنصرا إضافيا في تلك المعادلة، فجاء النقاش الأزلي بشأن قيمة استخدام مصطلحات مثل "الأدب النسائي" أو "الأدب النسوي" ليتم تحويله إلى جهد مقصود، بوعي أو بدون وعي، للتقليل من قيمة الكاتبات الشابات، بالإشارة إلى كتاباتهن بمسمى "كتابة البنات".

هذا وعادة ما لاقت فكرة وجود أدب نسائي أو أدب نسوي التشكك بل والعداء الضمني أو الصريح في الأوساط الأدبية العربية، فنجد أن كلمة "النسوية" محمّلة في اللغة العربية بدلالات سلبية بل وتحقيرية، ما بين كراهية جنس الرجال، والنساء المسترجلات، والخائنات للثقافة الوطنية وحتى عميلات للغرب. وهو الأمر الذي يفسر السبب الذي يجعل غالبية الكاتبات العربيات رافضات لاستخدام هذا المصطلح في وصف الذات. أما مصطلح "الأدب النسائي" فيثير هو الآخر الشبهات إذ تم استخدامه للإشارة إلى شكل أدنى من الأدب عاجز عن إثبات جدارته في إطار الأدب السائد المنتسب إلى معايير التميز الفني. ويتوخى بعض النقاد والناقدات الحذر في تحديد موقفهم من هذا النقاش الجدلي، فنجد الناقدة البارزة يمنى العيد رافضة لمصطلح "الأدب النسائي" أو الأدب النسوي، ولكنها مع ذلك تشير إلى أن النقاد كثيرا ما أهملوا بعض الأعمال الأدبية المهمة من تأليف النساء، مثل رواية **قلب الرجل** بقلم لبيبة هاشم، والتي صدرت عام ١٩٠٤، أي بعشرة أعوام قبل رواية **زينب** بقلم محمد حسين هيكل والتي تعتبر رسميا هي الرواية العربية الأولى (يمنى العيد ٢٠٠٢أ، ص٨). أما تداعيات ذلك فهي أن وجود تصنيف خاص بالأدب النسائي قد يكون مضللا، فهو قد يكون مفيدا فقط من حيث تسليطه الضوء على إسهامات النساء في الأدب وكشفه أوجه التحامل النقدي على الكاتبات، بما قد يؤدي في النهاية إلى خلق مساحة للكاتبات داخل التراث الأدبي.

ومن الجدير بالذكر هنا أن كاتبات العصر الحديث قد نجحن في خلق مساحة لأنفسهن عبر إسهاماتهن العديدة المعترف بها في التراث الأدبي العربي، بداية من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعلى مدار القرن العشرين. وبمعنى لآخر فإن مشاركة النساء في المجال الأدبي ليست بالظاهرة الجديدة أو الغريبة بما يستدعي التفاتا استثنائيا لها. كذلك تجدر الإشارة إلى أن التحامل ضد الأدبيات، والممثل في المحاولات النقدية للتقليل من إسهاماتهن، هو تحامل يمكن الرجوع به إلى ردود الأفعال التي واكبت الكتابة النسائية في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. أما الجديد اليوم فهو درجة وشدة العداء الموجه للكاتبات في لحظة تاريخية نجحت فيها الكثيرات من الكاتبات العربيات في الظهور على الساحة واكتساب المكانة الرفيعة في السياقات المحلية والعالمية.

هذا وقد تصاعدت وتيرة الجدل الدائر حول كاتبات جيل التسعينيات مع تزايد أعداد الكاتبات الشابات اللاتي دخلن الساحة الأدبية فكانت تتم الإشارة إليهن ككتلة واحدة من "البنات" في عبارات مثل "كتابة البنات" و"موسم كتابة البنات" و"البنات يكتبن أجسادهن" تنتشر على ألسنة نقاد بارزين في وسائل الإعلام وترد بأقلامهم في المجلات الأدبية. وقد اعترض الكثير من شباب الكتّاب والكاتبات على تلك المسميات وتداعياتها، بينما شعر البعض بالاستهداف والتضرر من الاهتمام المبالغ فيه الموجه إلى الإبداع الأدبي النسائي. ففي مقالة تتتبع ردود أفعال شباب الكتّاب تجاه ظاهرة "كتابة البنات"، روى كاتب شاب عن المرة التي شعر بها بالمرارة عندما أخبرته مترجمة ألمانية أنها لن تستطيع ترجمة روايته الأولى لأن ذلك لا يحدث إلا بالنسبة للكاتبات، وأن الناشرين لن ينفقوا على ترجمة رواية بقلم كاتب إن لم تكن سبقتها روايات[1]. كما عبر كاتب آخر عن استغرابه لمدى احتفاء الإعلام بكتابة النساء قائلا إن كثيرا من هذا الاهتمام يدور حول كاتبات متواضعات

---

(١) أحمد غريب، نقلا عن ياسر عبد الحافظ (١٩٩٦، ص٨).

المستوى لا ينلن الاهتمام إلا لكونهن نساء[١]. كما أشار آخرون إلى أن محاولة التعامل مع الظواهر الأدبية باعتبارها "جزرا منعزلة" مفصولة عن سياقاتها هي محاولة تتماشى مع العزلة الاجتماعية التي نعيشها في المجتمع[٢]. أما سمية رمضان، وهي من الكاتبات اللاتي بدأن في نشر أعمالهن في عقد التسعينيات، فقالت إن استخدام كلمة "البنات" للإشارة إلى الكاتبات الشابات، وإن كان يبدو صيغة حميمة، فإنه يشهد على "نزعة تعالٍ أبوي" تجاه النساء الأصغر سنًا. وأكدت كذلك على أن تصنيف الكتابة الجديدة بأقلام النساء باعتبارها "ظاهرة" هو مؤشر على البنى التراتبية التي تحاول التقليل من سيادتها (سمية رمضان ١٩٩٦، ص٣٦). هذا وقد اعترضت سامية محرز على مصطلح "كتابة البنات" معتبرة إياه مصطلحا سخيفا ومضللا إذ يدعي نشأة ظاهرة جديدة[٣]. وقد أيدت سامية محرز الجهود الأدبية الساعية لتسليط الضوء على الأدب النسائي مؤكدة شرعية ذلك التيار النقدي في التفاته إلى الأصوات البديلة الخاضعة تقليديا للتهميش.

وجاءت "كتابة الجسد" تعبيرا آخر مرتبطا بالجيل الجديد من كاتبات عقد التسعينيات، وتم توظيفه عمدا من قبل بعض النقاد للإشارة إلى أن الكاتبات يقفن في طليعة المعركة الدائرة ضد التيار المحافظ والتطرف الديني عن طريق مواجهتهن العلنية للمحرمات الثقافية والكتابة الصريحة عن أجسادهن وعلاقاتهن الجنسية. ولكن هذا الموقف الذي يبدو ليبراليا كان ذا حدين، فبينما بدا هذا الموقف في ظاهره داعما لـــ"قضية" النساء بتسليط الضوء على خصوصية الصوت والتجربة، أصبحت "كتابة الجسد" في الوقت ذاته – طبقا لأحد الكتاب والنقاد – مرادفة للكتابة الإباحية (ياسر عبد الحافظ ١٩٩٧ب، ص٩). وقد واجهت سمية رمضان الشاعر والناقد البارز أحمد عبد المعطي حجازي، رئيس تحرير مجلة

(١) مصطفى ذكري، نقلا عن ياسر عبد الحافظ (١٩٩٦، ص٨).
(٢) منتصر القفاش، نقلا عن ياسر عبد الحافظ (١٩٩٦، ص٨).
(٣) سامية محرز، نقلا عن ياسر عبد الحافظ (١٩٩٦، ص٩).

إبداع الأدبية التابعة للدولة، الذي أفرد عددا خاصا من المجلة لنشر قصص قصيرة بأقلام كاتبات شابات بعنوان "البنات يكتبن أجسادهن في خمس عشرة قصة". وقد عبرت سمية رمضان عن رأيها باستفاضة ووضوح، لافتة الانتباه إلى مظاهر التحامل والموقف الأبوي الذي يتبناه حجازي تجاه الكاتبات الشابات، فضلا عن تلاعبه واستغلاله للغموض الذي يحيط بمفهوم "كتابة الجسد" في الأوساط الثقافية العربية، بما يكرس لتلك الأفكار المغلوطة بشأنه(١).

وهنالك اتفاق عام على أن عقد التسعينيات أتى بكتابة جديدة، أما التعريفات الخاصة بما هو جديد، والعلامات المميزة لذلك الجيل عن الأجيال التي سبقته، ظلت كلها مثار جدل وكثير من التأمل النقدي. ومن منطلق دراسات السيرة الذاتية الأدبية، قد قام خيري دومة، أستاذ الأدب العربي والناقد الأدبي، برفض الرأي السائد بين العديد من النقاد والكتّاب، مثل صبري حافظ، بأن الدراسة النقدية لاتجاهات كتابة السيرة الذاتية النسائية تقوم على تحامل وانحياز ضد النساء وإسهاماتهن بدعوى تركيزها الضيق على الجانب الشخصي وابتعادها الجذري عن الهموم العامة، الاجتماعية منها أو الثقافية أو السياسية. إذ يرى خيري دومة أن السير الذاتية التي كتبتها أجيال سابقة من الكاتبات والكتّاب العرب، مثل طه حسين ولطيفة الزيات، قد تضمنت دوما سيرهم الذاتية هموما وطنية، بل وحتى جيل الستينيات الذي ابتكر "كتابة السيرة الذاتية التجريبية لمواجهة الواقعية" أدرج الهموم الاجتماعية والسياسية في كتاباته. ويؤكد خيري دومة على أن جيل التسعينيات من الكتاب والكاتبات هو جيل مستغرق تماما في حياته الشخصية (خيري دومة، ص١٤-١٥)، دون أن يكون ذلك بالضرورة مرتبطا بغياب الاهتمام بتناول القضايا الأعم. ولكنه يخلص إلى أن التأكيد على الجانب الشخصي ليس بدعة بوسعهم

---

(١) نشرت مقالة سمية رمضان "حول ملف البنات يكتبن أجسادهن: لسان وشفتان" (١٩٩٦) كرد فعل مباشر لعدد خاص من مجلة إبداع صدر بعنوان "البنات يكتبن أجسادهن في خمس عشرة قصة" وبمقدمة بقلم رئيس التحرير الشاعر والناقد البارز أحمد عبد المعطي حجازي. وقد قام حجازي بنشر رد سمية رمضان، ولكنه سبقه بتوضيح منه يقول فيه: إنها أساءت فهم مقصده (إبداع ١٩٩٦، ص٣٤).

الادعاء بابتكارها، وإنما هي امتداد لاتجاه بدأ مع جيل عقد الستينيات. أما الاختلاف الأساسي بينهما فيتمثل في زيادة مشاركة الكاتبات في الساحة الأدبية في عقد التسعينيات، أما الاختلاف الآخر الكبير فهو أن كتاب الستينيات كانت لهم "رؤيتهم الخاصة للحياة وللفن ودوره" بينما شباب كتّاب جيل التسعينيات "فكل شيء في عيونهم وحولهم موحل ومربك ولا أفق له"، وهي حالة يستحيل معها امتلاك إرادة أو رؤية لحيواتهم ومجتمعهم (خيري دومة، ص٢٨). يقدم هذا الرأي تنويعة على الفكرة القائلة بأن جيل الشباب غير مهتم بالقضايا الكبرى، مبررا غياب اهتمامهم المفترض بالشأن السياسي الاجتماعي بسبب الواقع المادي وما به من ضبابية والتباس.

***

تأتي رواية **قميص وردي فاتح** بقلم نورا أمين (١٩٩٦) بمثابة تجسيد فني لمفهوم "الكتابة الأنثوية" (l'écriture féminine) الذي أطلقته المنظّرة النسوية الفرنسية هيلين سيكسو (Hélène Cixous)، باعتبار "الكتابة الأنثوية" تشير إلى ممارسة تطبيقية تجريبية لكتابة الجسد. أما نورا أمين (المولودة عام ١٩٧٠) فهي كاتبة نسوية ومؤدية ومخرجة مسرحية طليعية موهوبة، فبالإضافة إلى أعمالها الأدبية ممثلة في روايتين وأربع مجموعات قصصية، قامت بتأليف وتمثيل عدد من المسرحيات التجريبية، كما شاركت في العديد من الورش المسرحية. وقد تدربت على يدي كبار رجال المسرح، وتحديدا أوجوستو بوال (المؤلف الدرامي البرازيلي والمخرج المسرحي ومؤسس مسرح المقهورين)، وذلك في تجربة وصفتها بأنها "جمعتها مرة أخرى مع مفهوم قديم للفن باعتباره أداة للتغيير الاجتماعي والسياسي (Amin 2004). إن مسار حياتها العملية ككاتبة روائية ومؤدية مسرحية يتسق مع سعيها لتجاوز المعايير السائدة وتحدي النظام القائم في سبي الوصول إلى الوعي بالذات.

هذا وتستخدم نورا أمين مفهوم "كتابة الجسد" لوصف إنتاجها الأدبي، فتؤكد على أن من ضمن الأزمات التي يواجهها جيلها هي أزمتهم مع أجسادهم، وهي أزمة تسببها القيم الثقافية المحفورة تحديدا على جسد الأنثى (ياسر عبد الحافظ ١٩٩٧ب)، بحبسه داخل المحرمات الثقافية والأنماط السائدة. ويمكن فهم مشروعها الأدبي باعتباره نضالا متواصلا في مواجهة البنى الفكرية الأبوية والقوالب الثقافية والأدبية واللغوية التي تقيد آفاق التعبير المتاحة أمام الكاتبات اللاتي يصارعن في سبيل إيجاد صوت خاص بهن. ويتضح هنا تأثر نورا أمين بدعوة هيلين سيكسو الموجهة إلى النساء لـــ"الكتابة من خلال أجسادهن" (Hélène Cixous 1976, 866)، لأن الكتابة وحدها هي سبيل "إمكانية التغيير، والمساحة التي يمكن استخدامها كنقطة انطلاق للفكر المتمرد، وباكورة الحراك لإحداث تحول في البنى الاجتماعية والثقافية" (٨٧٩). إن رواية **قميص وردي فارغ** نص خارج عن المألوف يقوم بتجريب واعٍ في استخدام مختلف الاستراتيجيات المربكة للتوقعات الثقافية التقليدية لدى القراء بشأن علاقات الحب وكذلك تقاليد الكتابة في حد ذاتها.

ورواية **قميص وردي فاتح** هي رواية قصيرة، إذ يبلغ طولها نحو ثمانين صفحة، وتدور حول علاقة حب بين رجل وامرأة، ولكنها في الأساس رواية عن كتابة حكاية، ووعي المؤلفة بأنها تراقب نفسها وتسجل مشاعرها وأفكارها. وهي رواية شبه سيرة ذاتية، فبطلتها تدعى نورا وهي كاتبة ومترجمة من اللغة الفرنسية إلى العربية، ولديها ابنة اسمها جميلة، وهي تفاصيل تطابق تفاصيل حياة المؤلفة. والرواية مهداة إلى الكاتبة الفرنسية مارجريت دوراس ذات التأثير الكبير على حياة نورا أمين ومسارها العملي. وعلى مستوى ما نجد أن فعل الكتابة يطغى على العلاقة ويتحكم فيها، وتعترف البطلة بهوسها بكتابة جميع تفاصيل العلاقة وتخشى من أن يشعر حبيبها في نهاية الأمر أنه أقرب إلى أن يكون فأر تجارب عن مصدر إلهام لها، فتتساءل قائلة: "متى أنعتق من تعاطي ملامحك في الكتابة؟ متى يسقط

غرامي باستثمار التفاصيل التي تقدمها لي كفرصة أدبية؟" (نورا أمين ١٩٩٦، ص٢٤)(١).

ونجد أن الكاتبة/الراوية نورا مهووسة بـ"كتابة نشوتها المأمولة" (ص٢٣)، فتضحي بعلاقة حقيقية مقابل "أوراق بليغة وخيال موثق" (ص٢٣). فالكتابة "المؤنس الوحيد" (ص٣٦)، وكل "لحظات نشوتها كتابية" (ص٣٢)، وهي تتذكر عاشقها عبر الكتابة (ص٣٥)، وتكتب لتستجمع قواها وسيطرتها على مسار حياتها (ص٦٧)، ولكل شيء نهاية عدا الكتابة (ص٨٥). ويتم تشخيص الكتابة كرفيق يصاحبها إذ تجلس في انتظار عاشقها، كما تصبح الكتابة مقياسا للزمن فتقول "منذ حوالي خمسين صفحة" (ص٨٦)، ومن ثم تصبح حياتها نصّا إذ تصير للكتابة أولويتها على الحياة(٢).

إن الراوية/المؤلفة واعية أيضا باستراتيجياتها الفنية وتشرك قراءها فيها، فرغم عدم التزام السرد بالبناء الخطي إذ تتطور أحداث الرواية تبعا لتيار الوعي، مع وجود لقطات يتم استرجاعها من الماضي ووقفات عديدة للتعليق على السرد، إلا أن البناء السردي ذو بنية مُحكمة. وتنقسم الرواية إلى أربعة أجزاء ذات عناوين تمثل تنويعات على عنوان الرواية نفسها. وكلمة "قميص" تحمل دلالات متعددة في الرواية، فهي تشير إلى الرواية التي تحتوي على الحكاية، أو تجربة الكتابة، أو الرابطة الحميمة التي تربط البشر في علاقات، أو الغطاء الواقي الحامي، أو الحمل الثقيل الخانق(٣). أما كلمة "وردي" فتوحي بنظرة وردية للحياة، في عالم خيالي ترتحل إليه الفتيات هربا من الواقع. أما كلمة "فارغ" فتشير إلى الفراغ وكذلك السخافة والتفاهة. فمن بداية الرواية نجد أن فكرة خلق عالم آخر مبني على قواعد مغايرة تبدو فكرة سخيفة غير مجدية. أما الجزء الثاني من الرواية فعنوانه

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

(٢) انظر/ي أيضا: أحمد الشريف ١٩٩٨، ص٩٧-١٠٤، وفاطمة فوزي ٢٠٠٠، ص١١٨-١٢٥.

(٣) يشير خيري دومة أيضا إلى أن كلمة القميص تحمل دلالات جنسية، إذ توحي الكلمة بالنزوة الجنسية.

"قميص وردي لا يريد أن يكون فارغا" بينما الجزء الأخير يأتي بعنوان "قميص أسود طويل". وتأتي العناوين الفرعية لتسلط الضوء على الصراع الحقيقي والخيالي الذي تعيشه المؤلفة لكتابة نص خارج عن المألوف، بينما تستشعر طوال الوقت ثقل الحقيقة يدفعها لتعود إلى مساحاتها المألوفة. فالقميص الأسود الطويل هو حياتها الحقيقية، ويمثل وعيها بالصورة التي من المتوقع منها الالتزام بها، أي "الأم التي ينبغي أن أكونها، والكتابة التي عليّ أن أوقرها" (ص٦٧). إن القميص الأسود الطويل هو سجنها الاجتماعي كامرأة مطلّقة تعيش في بيئة محافظة.

وتطمح نورا أمين من خلال الكتابة إلى خلق عالم ومنظومة من العلاقات التي لا تخضع للمعايير والتوقعات التقليدية. فنجد في النص أن حبيبها/عشيقها "حر من العالم الذي يسقط على ذكورته" (ص١١). وتصبح عن طريق الكتابة واعية بأنها قد تمكنت من فن الهروب من الرجال الذين يفرضون حبهم عليها، ولا تحتضن من الرجال سوى أولئك الذين تسعى هي إلى جذبهم إليها. ونظرا لوعيها بالأدوار الجندرية السائدة والمتوقعة من الرجال والنساء، تسعى هي إلى قلب تلك الأدوار لتخلّص نفسها من اتهامها بالتمسك بصورة المرأة كمفعول بها، امرأة "تتلقى الحب الذكوري على وجهها مكتومة الأنفاس، معصوبة العينين، مدججة بالغضب" (ص١٥). وهي تدرك أن هروبها مما هو تقليدي معتاد قد قادها أحيانا إلى قلب المعادلة "أديت معهم دور الرجل الذي أفر منه" (ص١٥). ومن خلال تلك الممارسة النصيّة تأمل في خلق عالم خيالي بعيد عن "شبح الأب" (ص١٦)، أو المحورية الذكورية (phallogocentrism) التي تحيل النساء إلى موقع الآخر وتحول دون وجودهن في النظام الرمزي. إن تلك القفزة الخارقة كفيلة أيضا بأن تحرر عاشقها من ارتباطه بالذكورة المهيمنة الملزمة فتتيح له ممارسة ذكورته الذاتية، وهي ذكورة لا تقوم على المنافسة مع "الأب". وفي محاولة للتعبير عن الملامح المحددة لرجولة عاشقها، تصفه الراوية فيما يلي:

أعجب بمصريتك ورجولتك البشوشة. شيء ما فيك يبث طبائع خالصة. خمري البشرة دون سمات مميزة. جسد عادي. ترتدي ما تشاء من الملابس من أي مكان تجوبه من العالم لكنك ترتديها ولا تدعها ترتديك ... تذكرني بصبيان الأهرامات حول الجمال وأوراق البردي المشكوك في أمرها. طازج وأليف. وبشوش ومتاح. مصري دون خبث الأوبئة النفسية التي اخترقته فأحالته حجرًا متألما حينا أو مسخا مؤلما في الحب ... رجلا – خالصا مثلك – سيجعلني أنقب داخلي عن امرأة تشبهه لم يفسدها المجتمع ولم يقنن حساسيتها الأنثوية أو يغربها عنها، امرأة أنثوية التاريخ ومصرية مثلك من أهل زمان. يا للمصادفة. (ص١٧-١٨)

إن صياغة نورا أمين لعلاقة مختلفة غير ملتزمة بالأنماط ومعاييرها المعتادة تنزلق لتتحول إلى نسق وجودي فكري، إذ ترجع إلى العالم المثالي لــ"حكايات جدتي" (ص١٧)، وهو انزلاق يؤكد الصعوبات التي تواجهها النساء عند تجاوزهن اللغة الذكورية المثقلة بمعانيها خلال مسعاهن لكتابة أجسادهن. إن عاشقها، وهو صانع للصور ومخرج سينمائي ناجح يبدو كشخص ما زال يسكن في مساحات مألوفة، وفي نهاية الرواية تمنحها الراوية صوتا ليعبر به عن صورتها في أعين الآخرين، فيأتي حكمه عليها انتقاديا ونمطيا إذ يخبرها بأن تأملاتها الوجودية مؤشر على كتابة بورجوازية فشلت في إيجاد قضية تعبر عنها (ص٨٢-٨٣). ويواصل حديثه ليبدد أوهامها بشأن توقعاتها بأن يكون هو منقذها ومخلّصها و"طوق النجاة في بحر متلاطم الأمواج" (ص٨٤)، وهي في رأيه صورة بورجوازية أخرى لديها عن الرجال. أما هي فتقبل بالحدود التي تحول دون قدرة أي منهما على التجاوز.

وتمتلئ الرواية بإشارات تتناصّ مع قصص قصيرة لنورا أمين إلى جانب رواية **العاشق** لمارجريت دوراس وأحد أفلام ميريل ستريب. ونجد أن حضور رواية مارجريت دوراس قوي منذ الصفحة الأولى لرواية **قميص وردي فارغ** التي تهديها نورا أمين "إلى مارجريت دوراس وعاشقنا". كذلك تتم الإشارة إليها أكثر

من مرة في النص باعتبارها ذات حضور مرشد وموجه، كما يذكر النص مباشرة أن وفاتها في عام ١٩٩٦ تتزامن مع كتابة الرواية إذ تتساءل الراوية في نهاية النص عما إذا كانت وفاة مارجريت دوراس قد أوحت بمصير العلاقة بالعاشق (ص٨٨). أما التناصّ الآخر فهو مع فيلم **جسور مقاطعة ماديسون**، إخراج وبطولة كلينت إيستوود مع البطلة ميريل ستريب، وهي قصة حب أخرى تمنح البطلة لمحة من السعادة ثم تنتهي بفراق العاشقين. إن هذين العملين الفنيين يقدمان صورة لقصص الحب التي تتحدى التقاليد والأعراف، ولكنها بالطبع قصص روائية يكتب لها البقاء من خلال الكتابة.

***

إن رواية مي التلمساني **دنيا زاد** (١٩٩٧) هي رواية سيرة ذاتية عن التجربة الأليمة التي تمر بها أم عندما تلد جنينا ميتا. وقد حازت الرواية جائزة عوليس الفرنسية (Ulysses Prize) لأفضل رواية أولى في عام ٢٠٠٢، كما نالت جائزة الدولة التشجيعية لأفضل رواية سيرة ذاتية في مصر في العام نفسه. وإلى جانب حياتها ككاتبة روائية، تعمل مي التلمساني (المولودة عام ١٩٦٥) مترجمة، وأستاذة جامعية، وكاتبة لها عمود في صحيفة **روز اليوسف** المصرية. وعنوان الرواية، **دنيازاد**، هو اسم الطفلة التي ولدت ميتة في النص يحيلنـــا إلى شخصية **دنيازاد** أخت شهرزاد الراوية الأسطورية في **ألف ليلة وليلة**، والتي تختفي تحت سرير أختها وتنصت إلى حكاياتها واحدة تلو الأخرى وهي تحكيها للملك **شهريار** مؤجلة بذلك قطع رقبتها. ودنيا زاد في الرواية هنا لا تملك صوتا مثلها في ذلك مثل دنيا زاد في ألف ليلة وليلة، ونستشعر وجودها من خلال حديث الراوية/ المؤلفة التي تمثل شهرزاد القرن العشرين. إن الحكي كسياسة للبقاء تتبناها النساء لمحاربة السيف المسلط للموت الآتي هي سياسة تستعين بها مي التلمساني إذ تكتب حكايـــة تجربتهـــا الفريدة لتجـــاوز شبح الموت الذي يحوم حولها بعد موت جنينها.

ويخضع السرد لصوت ووعي الأم الراوية والمؤلفة. وهي مهووسة بالتناقض الكامن في رحمها باعتباره موقع المولد والموت، وتطاردها صورة رحمها على هيئة قبر، وتدفعها إلى تأمل العلاقة بين الحياة والموت، وكيف يمكن للذاكرة أن تأتي بالنسيان، وكيف يمكن لمكان للحياة أن يأوي أيضا الموت. ويكون لهذه المأساة تأثيرها البالغ الذي يغير مسار حياتها، فتترك عملها وتعيد النظر في علاقاتها بأصدقائها. فكل شيء وكل شخص يذكرها بوليدتها المفقودة. وحين ترى صورة رجل في صفحة الوفيات بالجريدة نراها تتخيل حياته وحزن زوجته عليه، كما أن بيع بيت عائلة زوجها حيث قضت أيامًا سعيدة لا تنسى يصبح رمزا لنهاية حياة وتجسيدا لحقيقة الموت، وقرارها بمحاولة إنجاب طفل آخر يأتي مشوبا بوعيها بأنها تحاول تعويض خسارتها. إن فعل الكتابة لمقاومة الموت، والكتابة عن الكتابة وعن الذاكرة الضعيفة، وعن التغلب على الخوف بتحديد مخاوف مغايرة، والكتابة عن أي شيء سوى الموت، تقودها جميعا إلى إدراك كونها مهووسة تماما بموت وليدتها ([١٩٩٧] ٢٠٠٢، ص٥٤-٥٥)[١]. وتصل في نهاية الأمر إلى الوعي ببلوغها نقطة تحول في حياتها حين تدرك قدرتها على الشعور بالملل والغضب وغيرها من المشاعر، وأخيرا تستطيع الحزن على طفلتها بينما تكتب دنيازاد وتجد فيها عزاء فتقول "أستعين على حروفها بالنسيان" (ص٨٦).

إن **دنيازاد** هي رواية عن كتابة الرواية، أي عن فعل الكتابة في حد ذاته باعتباره عملية تجمع في الوقت نفسه بين كتابة فعل التذكر وفقدانه، أي بين الذاكرة والنسيان، وبين الحياة والموت. فيتم الجمع بين الثنائيات المتعارضة وتجاوز الانقسامات المطلقة في لحظة يتداخل فيها المولد مع الموت، وتصبح الكتابة باعتبارها فعِل تذكّر وأداة تعين على عدم النسيان. وهكذا تتوحد المتناقضات وتتمازج الأصوات في فعل الكتابة، وذلك في وحدة تتحقق من خلال استخدام أصوات متعددة تتفاعل وتتداخل من خلال توارد الخواطر. ولا يتبع السرد بنية

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من طبعة ٢٠٠٢.

خطية، فتبدأ الرواية في منتصف الأحداث بخبر موت الطفلة الوليدة، ثم تتكشف الأحداث تدريجيا ملقية أضواء على الفرحة والترقب الذي سبق حدوث المأساة، وعلى لحظة الموت ذاتها، ومحنة الأب في كيفية نقل خبر الموت، ثم رحلة الأم والأب للعلاج من المأساة والتصالح مع الواقع. ويتداخل صوت الأب وإحدى الصديقات في سردية الفقد، بما تقدمه من تعددية في وجهات النظر تتكامل مع منظور الراوية. فبينما يقف الزوج إلى جوار سرير زوجته نراه يفكر كيف أنه لن يقدر على احتضانها في الفترة القريبة، فنسمع أصداء كلمة "الضمّ" عند الزوجة إذ تتذكر اليوم الذي احتضنته فيه وهي حامل في جنينها، وكيف ضحكت حين شعرت بطفلتها تركل زوجها لتبعده عنها. كما نراها تصف حجرتها في المستشفى مليئة بالزهور بينما يتذكر زوجها سلة الزهور التي رافقت طفلته الوليدة إلى قبرها.

إن تطور السرد عبر توارد الخواطر بين شخصيتين في النص، وهما هنا شخصية الأب والأم، تجعل من تعدد وجهات النظر أداة للتكامل لا التعارض. فمنذ البداية يعرف القارئ أو القارئة بخبر موت الطفلة من وجهة نظر الأم والأب، وتأتي مشاعر ألم الفقد متشابهة ومختلفة في الوقت نفسه، ويكون التعبير من منظور الأب مؤثرا إذ إنه أول من يعرف خبر موت الطفلة ويرى زوجته وقد تلونت بشرتها "بلون الموت" (ص١٢) عند خروجها من غرفة العمليات. ونراه يتبع نصيحة الأطباء فيقرر إخبار زوجته تدريجيا بموت الطفلة، ويكون مضطرا إلى الالتفات إلى التفاصيل العملية بشأن كيفية إخبار زوجته بما حدث، وكيفية التعامل مع أفراد الأسرة، وإجراءات دفن الطفلة، بما يحول دون تعامله مع أحزانه الشخصية. فهو يشعر بفقد مزدوج، فقدان طفلته وزوجته حين تظهر شاحبة الوجه ومنعزلة بعد حدوث المأساة، وتظل صورتاهما "مزروعتين في قلبي كالصبّار. دائم التحدي" (ص٢٢). ونرى مشاعره في مقارنة مع مشاعر زوجته، وخاصة فيما يتعلق بكيفية التعامل مع الألم.

إن تصوير مي التلمساني لشخصية الأب والزوج عبر صوته الحاضر في سرديتها الشخصية تلك يمنحنا لقطة نادرة للضعف وطبيعة مشاعر الرجل التي يتم إخفاؤها تقليديا، فمن خلال مشاهدته لزوجته وهي تبكي في أحضان الأصدقاء نرى "كنت أشعر باحتياج طفوليّ لكل الأصدقاء والعائلة... احتياج حقيقي لأن يربّت أحد ما على يدي ويمسح عن جبيني صور الموت القريب والموت الممكن والموت المحدق" (ص٢٣). ويدرك انتقاد زوجته لما يبدو عليه من غياب الحزن فتسأله غير مصدقة موقفه "لماذا لا تبكي؟ "ثم تضيف قائلة "ربما لم أعرفك بعد" (ص٢٣)، بينما يخبرنا صوته أنه درّب نفسه لسنوات طويلة على التماسك واحتواء أحزانه (ص٢٣) وعدم الإفصاح عن مشاعر "الخائف المهزوم" (ص٢٢) في إطار تعاليم الرجولة. وفي موقف آخر وبينما هو يناقش مع أفراد عائلته مسألة بيع بيت جده، نراه مدركا تماما لوجود زوجته الهادئ في الحجرة المجاورة في انتظار قرار العائلة، بل ويرى أفعاله المرتقبة بعيني زوجته: "أوافق على إتمام البيعة فتقول خضع لرأي خاله. أعترض على الثمن فتقول دعونا ننتهي من هذا الأمر. أظل صامتًا فتقول دائم التردد" (ص٤١). إن التجربة المأساوية المتعلقة بفقد الطفلة تسلط الضوء على وعيه الذاتي وبحثه في أعماق نفسه بشكل يشبه ما تقوم به زوجته حتى وإن اختلفت طريقة التعامل مع تجربة الفقد.

عند سؤالها عما يميز كتابة النساء عن كتابة الرجال، استشهدت يمنى العيد برواية دنيازاد كمثال على كيفية استخدام النساء للصوت المزدوج في السرد، بمعنى عدم إمكانية فصل صوت الرجل عن صوت المرأة في الرواية (يمنى العيد ٢٠٠٢أ، ص٨). ونجد في رواية دنيازاد دمجا بين الأنوثة والذكورة بما يقوض التمثيل النمطي للرجال والنساء، فمعاناة الأب وحزنه على فقدان طفلته الوليدة تماثل عمق معاناة وأحزان الأم وإن كان يعايشها ويعبر عنها بشكل مختلف، فمظاهر "الرجولة" التقليدية لديه من حيث التحكم في دموعه أو تجنب التعبير علانية عن الضعف هي مظاهر يتم طرحها وتأملها في الرواية باعتبارها أسبابا محتملة لحدوث سوء تفاهم بين الجنسين. كما أن تصوير مي التلمساني وتناولها

لصوت الرجل يتخطى التصورات النمطية السطحية بشأن قوة الرجل وتحكمه في مشاعره، فوعي الزوج وإحساسه العميق بمشاعر زوجته مع مواجهته لمظاهر ضعفه ومخاوفه تقدم معاً صورة رواية جديدة للرجولة.

الخاتمة

إن روايتا مي التلمساني ونورا أمين اللتان تم تناولهما هنا هما روايتان عن كتابة الرواية بما يتضمنه ذلك من تأمل واعٍ لفن الكتابة "في سبيل طرح أسئلة حول العلاقة بين الخيال والواقع" (Waugh 1984, 2). فالكاتبتان مهمومتان بصنعة الكتابة الروائية بما يعكس رغبتهما في استكشاف مساحات جديدة من الوعي وآفاق جديدة للتعبير بما يمنح رؤاهما الفردية صوتا واضحا. ويرى منتصر القفاش أن الأجيال السابقة من الكتاب كانوا يكتبون دون توجيه أنظارهم صوب النقد الأدبي. أما الجيل الحالي فهو مختلف إذ يتتبع الاتجاهات النقدية بما تنعكس بالتالي على الكتابة، فالجيل الحالي مهتم بعملية الكتابة نفسها (نقلا عن خيري دومة). وتعتبر نورا أمين نفسها كاتبة نسوية وتتبنى "الكتابة الأنثوية" كممارسة نسوية، أما مي التلمساني فهي أكثر ترددا في ربط نفسها بالنسوية بوصفها تيارًا فكريًا متصلاً بحركة اجتماعية، ولكن موضوعات كتاباتها واستخدامها لازدواجية الصوت وانشغالها بالكتابة كأداة للبقاء تجعل كلها من روايتها تعبيرا قويا عن الكتابة النسائية المختلفة عما هو سائد.

وقد أكد خيري دومة على أن الجيل الجديد من الكاتبات يبالغن في الانشغال بذواتهن، فيأتي رأيه صدى لفرضية شائعة بشأن غياب الهموم السياسية والاجتماعية في تيار الكتابة الجديدة. هذا وتصف مي التلمساني مشروعها الأدبي ومشروع جيلها باعتباره "كتابة على هامش التاريخ"، وهي كتابة لا تتناول قضايا سياسية اجتماعية مثل قضية المرأة أو الحروب أو أثر سياسات الانفتاح الاقتصادي

على الأفراد (مي التلمساني ١٩٩٦، ص٩٧-٩٨)، كما تضيف في مقابلة لاحقة أن المسألة ليست خاصة بانهيار الأيديولوجيات أو تراجع المشروع القومي وصعود النزعة الفردية، وإنما تزييف كل شيء هو الذي أدى إلى حالة تراجع عام لعدم الثقة في الصورة الخارجية التي تصلنا وربما لم يبق لنا سوى الاعتماد على الصورة الدفينة داخلنا (ياسر عبد الحافظ ١٩٩٧أ، ص١٥). إن رأي مي التلمساني في جوهره يتمثل في أن التركيز على الجانب الشخصي والذاتي والحياة على المستوى المصغر هو أمر أكثر قوة وصدقا في مسار البحث عن الحقيقة بمعناها الأكبر. وقد قمت في هذا الفصل بالتأكيد على أن الجيل الجديد من الكتاب والكاتبات، وتحديدا الكاتبتان اللتان أفردت لهما هذا الفصل، هو جيل يتجاوز الثنائية المتعارضة بين الأمر الشخصي والقضية السياسية. ففي رواية مي التلمساني يأتي فقد الزوجة لطفلتها موازيا لفقد بيت عائلة زوجها، بما يقدم لقطة دقيقة وإن كانت قصيرة عن التحولات الطارئة على حياة الطبقات الوسطى في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين. أما رواية نورا أمين، التي تبدو مستغرقة في التأمل الداخلي وتكاد تعبر عن هوس أناني بالذات، نجدها تقدم كذلك تعليقا على الأعراف والقيم الاجتماعية السائدة وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الرجال والنساء. والكاتبتان تطرحان أسئلة حول التمثيلات الوطنية السائدة للأنوثة والذكورة، فتصوير مي التلمساني لمشاعر الزوجة والزوج تجاه الفقد يأتي في صورة تطرح إشكاليات التمثيلات النمطية للذكورة باعتبارها مرادفة للقوة والتحكم في المشاعر في وقت المحن، موضحة البعد المدمر لتلك الصور والبنى التمثيلية. وكذلك تقوم رواية نورا أمين بتشريح وتقويض الأدوار الجندرية النمطية إذ تواجه وتتحدى النظام الجندري القائم.

وأختتم هذا الفصل باقتباس عن بهاء طاهر يتذكر فيه بأسى في عام ٢٠٠٢ كيف أنه كان قد أخبر مي التلمساني بعدم إعجابه بمجموعتها القصصية الأولى، إذ يقول:

"وقعت في نفس الغلطة التي وقع فيها من هاجموا كتابة جيلنا حين بدأنا الكتابة، كنت أريد أن أقرأ فقط ما تعودت عليه، وكان ينبغي أن يمر بعض الوقت لأتمكن من تذوق جماليات هذه الكتابة الجديدة" (بهاء طاهر ٢٠٠٢).

إن تراجع بهاء طاهر الصريح عن حكمه الأسبق يشهد على مدى سعة صدره واستعداده لمراجعة تعريفه لمفهوم القضية السياسية، كما أنه مؤشر على أن الكتابة الجديدة قد قطعت شوطا وآخذة في اكتساب الاعتراف بها في الدوائر الأدبية السائدة.

الفصل الثامن

رواية البداوة ما بعد الكولونيالية

يتمثل الوضع الملغز فيما يلي: العالم منقسم بين أولئك الذين يقسمون العالم من ناحية وبين من لا يقسمونه من ناحية أخرى. أي بين الوطنيين والبدو الرحل.

(كريستوفر ميلر ١٩٩٨، ص٨)

إن الأمم باعتبارها مجتمعات متخيلة تخضع صياغتها مع ذلك إلى جوانب جغرافية وتاريخية بما يؤدي إلى قيام التخوم ورسم الحدود الفاصلة. كذلك فإن بناء الأوطان والهويات الوطنية الجندرية على مستوى الخطاب هي عملية ترتكز على تشييد الحدود وتقوم على الاختلاف بين الذات والآخر. وقد أشار إدوارد سعيد إلى أن تعريف الذات الوطنية يكون في معظم الوقت مشروطا بتعارضها مع الآخر الأجنبي، بما أدى إلى رؤيته بشأن كون الاستشراق هو أسلوب للتفكير يستند إلى التفرقة الأنطولوجية والإبستمولوجية المعرفية بين 'الشرق' و(في الغالب) 'الغرب' (Said 1978, 2). وعلى مدار القرن العشرين، تعامل الكتاب العرب مع مسألة التلاقي مع الغرب باستخدام منظومة التماثل والاختلاف، والسعي لتحديد تداعيات كليهما على امتدادهما في تعريف الهويات العربية. وخلال ثلاثينيات القرن العشرين، حينما كانت مصر لا تزال تحت الحماية البريطانية، تبنى توفيق الحكيم جماليات ثنائية (Manichean) في محاولة لصد العنف الاستعماري ومن أجل تدعيم الذات الوطنية. وسعى صنع الله إبراهيم في كتاباته خلال عقد التسعينيات تجاوز

الفكر القائم على ثنائية الاستعمار مقابل الوطنية وعمل على استكشاف تداعيات العنف الاستعماري على نفوس كل من الطرف المستعمر والخاضع للاستعمار.

ومن الملامح المميزة لقدر كبير من أدب التسعينيات الإصرار على عدم الخضوع لقوالب ثابتة محددة للهوية والانتماء والتي فرضتها الأجيال السابقة أو الدولة أو الأعراف الاجتماعية أو الصور المثالية للأدوار الجندرية، وهو إصرار ينعكس بالطبع في الموقف الذي يتخذه الكتاب والكاتبات حيال الجماعة أو الهوية الجمعية أو الوطن. إن التلاقي مع الغرب في عصر العولمة، وما يترتب عليه بشأن الانتماء الوطني وتمثيل الهويات الجندرية، استمر يشغل الكتاب والكاتبات مع اقترابنا من نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة. إن كتابات حسام فخر وسمية رمضان **تقدم سرديات** عن الغربة والمنفى في القرن الحادي والعشرين، مع مراجعتها للهويات الجندرية الوطنية على خلفية الإمبريالية العالمية الجديدة. فرواية سمية رمضان **أوراق النرجس** (٢٠٠١) تصور صراع كيمي، بطلة الرواية، في سبيل تحقيق الذات الفردية بينما تتنقل في مساحات ما بين مدينتي دبلن والقاهرة، وما بين التمثيلات الوطنية والكولونيالية الجديدة للذوات الجندرية. أما روايات حسام فخر فقد كتبها في المنفى وتتناول تجربة المهاجر مع إحساسه بالانتماء إلى مكانين في ذات الوقت هما القاهرة ونيويورك. تسعى هذه النصوص واعية إلى تقويض السرديات الكولونيالية والوطنية التي ترتكز على جوانب الاختلاف والتعارض تجاه "الآخر" كأساس لتصوير الهويات الجندرية. وتقوم كل من سمية رمضان وحسام فخر بتعقيد معنى الوطن والمنفى ويعملان على الخروج من منظومة التماثل والاختلاف، والاغتراب والانتماء. إن أعمالهما تمثل الترحال ما بعد الكولونيالي سعيا إلى تجاوز الثنائيات الراسخة وخلق مساحة ثالثة للتعبير عن الهويات الجندرية غير المستندة إلى جوهر ثابت. وبينما نجد أن شخصية الرحالة، باعتبارها صورة مجازية للذات ما بعد الكولونيالية، يمكنها بالتالي إضاءة تصورات ومفاهيم جديدة للهوية، ولكنها تظل بالغة الالتباس وتشوبها التوترات والتناقضات.

إن مفهوم البداوة بوصفها أداة نظرية لفهم الذوات في السياقات الكولونيالية والإمبريالية الجديدة قد تم استخدامه بواسطة نقاد ما بعد الكولونيالية والناقدات النسويات لتسليط الضوء على المراجعات الخطابية النقدية للصور النمطية للذات الخاضعة للاستعمار (Orlando 1999; Lionnet 1995). وكما ورد عند ديلوز وجواتاري فإن "حياة البدوي هي حياة الما بين، أي المساحات القائمة بين اثنتين" لأن الشخصية البدوية غير مرتبطة بأرض محددة بخلاف الشخصية المهاجرة، حيث "لا توجد إعادة توطين لاحقة" (Deleuze and Guattari 421). إن هذا الوضع القائم على التنقل بين نقطتين دون الارتباط بأي منهما يدعم الفكر النقدي، ومن ثم يضفي على الشخصية البدوية المرتحلة في الأدب ما بعد الكولونيالي صورة مجازية كناية عن التفكير النقدي بشكل عام. ولكن استخدام البداوة كدالٍ على الفكر النقدي أثار الكثير من الشكوك، ويرجع ذلك إلى حد كبير إلى الجمع بين البداوة باعتبارها موقفًا تقويضيًا متمردًا من ناحية وبين الواقع الملموس في حياة البشر الحقيقية من ناحية أخرى. وقد حذرت كارين كابلان من استخدام عدم الانتماء البدوي إلى أرض محددة كمؤشر على القوة، مشيرة إلى وجود اختلاف كبير بين من يختارون عدم الانتماء إلى أرض محددة وبين من لا يتمتعون بهذا الاختيار: "إنني أحذر من وقوع نقاد العالم الأول في شكل من أشكال السياحة النظرية، حيث يتحول الهامش إلى إجازة لغوية أو نقدية، أي مذهب نقدي جديد لدراسة الغرائب" (Caren Kaplan 1990, 361). كما تعيب على ديلوز وجاتاري تجاهلهما لحقيقة كون "الوعي التعارضي (بمزاياه وتكلفته) ينبع من تجارب القهر في الحياة اليومية المعيشة" (ص٣٦١). وقد طرحت الناقدات النسويات مزيدا من التساؤلات حول قيمة التمكين التي تتمتع بها الذات البدوية، وتحديدا بالنسبة للنساء اللاتي تعرضن تاريخيا للتهميش، واللاتي لم تترسخ فاعليتهن بعد في بعض السياقات (Grewal and Caplan 1994). ولكن روزي برايدوتي ترى أن تصور ديلوز المضاد للأوديبية، باعتبار المرأة تمر "بعملية تحولات متواصلة" بما يجعلها "نموذجا أوليا للرؤية البدوية للذاتية"، هو تصور يوجد استخدامات مهمة للشخصية

البدوية في المشاريع النسوية (Rosi Braidotti 1996, 307-308)(١). كذلك يؤكد جون نويز أن تناول ديلوز وجاتاري لنظرية البداوة ترتبط بمفهوم الإمبراطورية، وتصور فكر البداوة على أنه "ترتيب للأفكار يفلت من مفهوم الإمبراطورية، وينتصر على الإمبراطورية ويواصل بلا توقف اختراع الأجهزة الإدارية للإمبراطورية" (John Noyes 2004, 162). وينهي جون نويز حديثه مستشهدا بإدوارد سعيد بشأن مركزية المهاجر والمثقف في تصور الفكر التحرري، فيقول "يجب على السياسات النصيّة لعلم البداوة أن تتناول أوضاع الوجود البدوي" (Noyes 2004, 167).

•••

لقد نشرت سمية رمضان (المولودة في عام ١٩٥١) روايتها الأولى **أوراق النرجس** في عام ٢٠٠١. وقد اشتملت أعمالها السابقة المنشورة مجموعتين قصصيتين هما **خشب ونحاس** (١٩٩٥) **ومنازل القمر** (١٩٩٩). وعند سؤالها عن السبب الذي جعلها تنتظر كل ذلك الوقت قبل نشر كتاباتها، قالت: "ظللت فترة طويلة لا أستطيع الإمساك بتلابيب لغة تعبر عني شخصيًا، كتبت أولاً بالإنجليزية لكني كنت أعرف أنني لا أريدها، ولو أتيحت لي فرصة بعدها لكنت كتبت بالعامية المصرية. الوقت ضاع في البحث عن لغة تخصني أنا بالذات، كنت أبحث عن لغة أنثوية تخصني" (سمية رمضان ٢٠٠١ب، ص١٠). إن البحث من أجل العثور على صوت خاص بها يكون مستقلا عن التمثيلات الثقافية الغاشمة أدى إلى تأخير قدرة سمية رمضان على التعبير الأدبي عن نفسها. وتوجد كتابات كثيرة حول ميل الكاتبات إلى تكوين وعي مزدوج نتيجة لعدم قدرتهن على رؤية أنفسهن في إطار التمثيلات الثقافية السائدة (Rowbotham 1973; Du Bois [1903] 1968)، مما نتج عنه "إحساس غريب ... ممثلا في رؤية الذات دوما من خلال عيون الآخرين،

---

(١) كذلك تعترف روزي برايدوتي بالالتباس والغموض الواضح عند ديلوز فيما يتعلق بقضية المرأة، إذ "يظل خاضعا للالتباس بشأن قضية المرأة ... [الذي يتضح في] عدم قدرته على تصور موقفه حين يتحدث أو موقعه الذي ينطلق منه" (Braidotti 1996, 311).

وقياس المرء لروحه باستخدام مقياس خاص بعالم يتأمل المرء باحتقار وشفقة" (Friedman 1998, 76). إن ذلك الوعي المزدوج، ورغم كونه يأتي نتيجة لسوء الموقع داخل البنى السلطوية المهيمنة بما يتسبب في التوتر والاغتراب، إلا أنه وعي يحمل منظورا قويا كامنا، وهو وضع الرجال والنساء الذين يعيشون على أطراف اللغات والثقافات السائدة في السياق العالمي الما بعد كولونيالي. إن بحث سمية رمضان عن صوت أنثوي مميز يتم على عدة مستويات: باعتباره بحثا عن هوية أنثوية مميزة داخل الثقافة الأبوية من جانب، وبحثا عن هوية بين اللغات والثقافات كذات ما بعد كولونيالية من جانب آخر. فهي تخبرنا أنها بدأت الكتابة باللغة الإنجليزية، ثم أدركت أنها لا تعبر بالقدر الكافي عن هويتها وأفكارها: "فهي لغتي وليست لغتي" (سمية رمضان ٢٠٠١أ، ص٤٧)(١). وقد كانت تفضل الكتابة باللهجة العامية، ولكنها رأت أنه أمر ليس ممكنا. إن المأزق هنا لا يرجع إلى عدم قدرتها الكتابة باللغة العربية، وباللغة العربية الفصحى تحديدا، وإنما هو نتاج معرفتها بلغتين وثقافتين. إن موقعها بين قطبين يجعلها تنتمي إلى كل مكان وإلى لا مكان. إن بحث سمية رمضان عن لغة للتعبير هو بمنزلة كناية عن بحثها عن هوية غير محددة تماما بأي من الطرفين، ولكنها تجمع بينهما. غنها محاولة لخلق مساحة مختلفة للوطن والانتماء. وتحلّ سمية رمضان المعضلة بالكتابة باللغة العربية، أما البعد الإنجليزي في هويتها فيتبدى في استخدامها المتكرر للتعبيرات والمفردات الإنجليزية، ومنها ما تكتبه بحروف عربية، وكذلك الإشارات التناصيّة إلى الأدب الإنجليزي.

وتدور رواية **أوراق النرجس** حول كيمي، وهي شابة مصرية تصارع التمثيلات الثقافية لهويتها الثقافية والجندرية في وطنها وفي الخارج. فمنذ طفولتها ونشأتها في أسرة من الطبقة الوسطى، تحمل كيمي وعيا عميقا بقواعد السلوك الغاشمة والمفروضة عليها بواسطة والدتها وكذلك معلمتها الإنجليزية. ونراها

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة الصادرة في ٢٠٠١.

تتمرد وتهرب إلى عالم الخيال الذي تغذيه الحكايات الشعبية التي تقصها عليها مربيتها، آمنة، وهي شخصية تحمل ملامح الأم وتملأ الفراغ الذي تتركه الأم المنتمية إلى الطبقة الوسطى والعاجزة عن إشباع احتياجات أطفالها العاطفية. ومع اغترابها عن والديها، تتماهى كيمي مع آمنة وشخصيات حكاياتها الشعبية وهي تنسج قصصا خيالية عن المغامرات والإنجازات. ثم تسافر كيمي إلى إيرلندا للحصول على درجة الدكتوراه، حيث تكتسب هناك وعيا ثاقبا بالتمثيلات الكولونيالية الاستعمارية لهويتها باعتبارها امرأة مصرية وعربية ومسلمة. ولكنها مع ذلك تدرس وتتماهى مع تراث الكتّاب جيمس جويس ووليام بتلر ييتس ووليام شكسبير. وهي في الواقع تحمل عدة جوازات سفر/هويات، ولكن تلك المصرية والعربية والمسلمة هي التي يتم التعرف بها عليها حين تتجول في شوارع مدينة دبلن. وتتصاعد الضغوط عليها حين تعجز عن التأقلم مع القيود المفروضة عليها من واقعها الملموس المتصل بقهر هوياتها الوطنية والكولونيالية، فتصاب بانهيار عصبي وتدخل مستشفى سانت باتريك حيث تشم "رائحة الجنون" (ص٤٩). وفي أعقاب مرحلة المستشفى، والتي تحلّ في منتصف الرواية، تعود كيمي إلى بيت أبيها وتلاحقها رائحة الجنون. ولا يطرح عليها أحد أسئلة بشأن ما حدث أو أسبابه، بينما تحكى حكاية رسمية عن رحلتها إلى الغرب للحصول على درجة علمية عالية.

إن عنوان الرواية **أوراق النرجس** يشير إلى بعد السيرة الذاتية في النص، فكلمة "أوراق" تعني أوراق زهرة النرجس، ولكنها تعني أيضا أوراق صفحات كراسة اليوميات. ويذكر محمد بريري مخطوطة شهادة غير منشورة لسمية رمضان بعنوان "من بين السطور" ليؤكد أن الرواية هي بوضوح رواية سيرة ذاتية وأنها "استمرار للشهادة، والعكس أيضاً صحيح" (محمد بريري ٢٠٠٢، ص٩٨). إن تأكيد سمية رمضان على ذاتها في سيرة حياتها يتحدى التعديات المتتالية التي مرت بها هي/الرواية/الذات الأنثوية في طفولتها وشبابها تجاه ذاتها وفرديتها. إن استخدامها زهرة النرجس على سبيل الصورة المجازية هي مسألة مثيرة للاهتمام

ومؤشر على محاولة التقويض في الكتابة، فزهرة النرجس ترتبط في استخدامها الشائع بالنرجسية أي الذاتية البالغة والإحساس بالعظمة، أما في الرواية تتحول النرجسية إلى أداة توكيد وفعل مقاومة تجاه محاولات محو ذاتها بواسطة التوقعات المجتمعية من مجتمع الأهل والأصدقاء. إنها نرجسية أضعفها التوجس والرغبة في الاستكشاف والاكتشاف. إن عنوان الفصل الأول من الرواية، "ربما"، يؤكد فكرة التشكك وعدم اليقين بمبدأ يتحكم في سعي الراوية من أجل معرفة الذات. وفي المشهد الأول نراها في حالة صراع مع أهلها وأصدقائها إذ يحاولون إقناعها بابتلاع حبة الدواء التي ستساعدها على النوم. أما بالنسبة لها فتلك الحبة، التي ستهدئها وتساعدها على أن تتصرف طبقا لتوقعات الجميع، هي بمثابة الموت واللاشيء. وبدلا من الخضوع للدور المفروض عليها نجدها تنسحب إلى المرحلة النرجسية فتركز على نفسها وتبتعد عن المجتمع.

إن مصير كيمي ينبع من عجزها عن الخضوع لتعاليم هوية جوهرية مفروضة عليها، وهي تنتمي إلى مكانين دون أن تشعر بأن أيا منهما هو مكانها، وتخضع للضغوط كي تختار هويتها وموطنها وانتماءها، ولكنها تعجز عن الاختيار. وفي جزء بعنوان "أمثولة الوطن" (ص٣٤) تتأمل كيمي جدران غرفتها في دبلن حيث يكون من المتوقع منها أن تعلق تذكارات وصورا تذكرها بوطنها وبمكانتها كطالبة أجنبية تعيش في المنفى. أما حائط حجرتها فيحمل صورة جيمس جويس "مستغرقا في التفكير، عيناه غائمتان من وراء النظارة المستديرة ... يبدو متعاليا تعالي ضعاف البصر غير المقصود" (ص٣٤)، وكذلك فتيات الفنان جوجان السمراوات "يبتسمن لخُطَّاب لا يجيئون" (ص٣٤)، وتقليد رديء للوحة تصور لمرأة صينية ذات "ذات رأس مرتبك" تنظر إلى بطاقة بريدية مزدحمة بالإشارات وأسماء القرى المعقدة. إن خارطة منفاها هي بالضرورة خارطة لا وطنية ولا عرقية ولا دينية، ولكنها تتسم بارتباطها بأمزجة ومخاوف ورغبات، وخارطتها "تتبدل وتعكس الحنين إلى وطن متخيل، لا ينطبق ولا يتماثل ولا يستطيع الشهادة على وجوده أحد" لا تشبه أي خارطة أخرى ولا يمكن لأحد التحقق منها (ص٣٥).

وعند عودتها إلى بيت أبيها تدرك كيمي أنها، هنا أيضا، تفتقد إلى خارطة واضحة تحدد هويتها: "الحوائط بلا خرائط هنا وهناك. وأنا ولا في الخيال. ليمبو، كلمة أوفى لوصف تلك المساحة التي تتخلق عندما يتداخل عالمان" (ص٦١).

أما في دبلن فإن وطنها المتخيل أو خارطة وطنها في المنفى تصطدم مع الواقع المادي الملموس للسرديات الكولونيالية والسرديات الوطنية لماهية الوطن، وتقدم تجربتها الفردية دليلا على الهويات المتعددة التي تملكها. فهي إذ تنصت إلى محاضرة عن التاريخ المصري يلقيها أستاذ في تاريخ الشرق الأوسط نجدها لا ترى الجوانب المتنوعة لمصر التي تعرفها وكيف تمتزج وتنصهر داخلها الهويات المتعددة:

في كيانها وداخل دماغها حرب أهلية بين كل الأمصار وهي كل الأمصار: إذا تكحلت هكذا وصارت نفرتيتي، وإذا زرعت الحلبة والعدس قبل عيد الفصح وإذا قرأت الشعر العربي، وإذا حنت إلى بيت أبيها في الإسكندرية وإذا تذكرت حكايا أمها عن جهاز حماتها التركية ... ووسط كل هذا ومن ثناياه يجيئها صوت أمها تحكي "شابورون روج" صباح يوم أحد مشمس في حديقة الأسماك. (ص٣٦-٣٧)

إن سمية رمضان تقلقها الصعوبات المتصلة بتجاوز حدود الهويات الكولونيالية والوطنية، وهي تتساءل حول نزعتها الشخصية لاحتضان أكثر من هوية واحدة ضمن كيان واحد كامل. فمهما بدا لها تمكنها من الاندماج في المدينة الغربية، تظل واعية جدا بذاتها كما تراها عيون الآخر الغربي إذ تحمل تاريخها معها: "أحمل عرقي وديني وكل جوازات السفر المصرية والعربية المسلمة، مؤشرة بكل ما أتخيل أن الآخرين تعلموا أن يتخيلوه عن بلادي، في النكات والمزح والكاريكاتور" (ص٤٦). إن هذا الوعي الذاتي الدائم بشأن هوياتها المتعددة هو نتاج لكونها ذاتا ما بعد كولونيالية، واعية بالقهر القائم في سردية ونظرة الآخر. وتستخدم سمية رمضان صورة مجازية مؤثرة لإعادة صياغة ذلك الوعي الذاتي

البالغ كما تراها في نظرة الآخر النقدية فتنقلها لقرائها قائلة: "أنزل لأشتري الخبز أو اللبن من البقال. كأني ألبس فستانا للسهرة وحذاء مرصعا، وأثمن جواهري للذهاب إلى نزهة على دراجة في الريف" (ص٤٦).

وحين تعود إلى القاهرة يطغى على كيمي ذلك الوعي الذاتي بهويتها كما تراها من خلال التمثيلات الثقافية التمييزية، فبعد غياب طال لمدة عشرة أعوام، يبدو كل شيء مختلفا – أكثر محافظة وأكثر قهرا، فتواجهها القواعد القديمة والجديدة "غطي وشك يا مرة ... اخفضي صوتك يا عورة. غضي البصر. عم؟ عم أغض البصر؟ ... عن كل شيء" (ص٧٦)، وتغير من أسلوبها إذ تستهين بما يتوقعه المجتمع منها وبقواعد اللياقة، مطالبة أحباءنا بأن يتقبلوها على ما هي عليه أو أيا ما كان جانب هويتها الذي تعلي شأنه، متحدية في ذلك التوقعات والأعراف الاجتماعية. فنراها تذهب إلى حفلة راقية وقد تعمدت ارتداء ملابس رثة وأن تبدو في هيئة بائسة، وعلى النقيض من ذلك ترتدي ملابس فخمة وجميلة تحضر بها مناسبة بسيطة. وهي تعتبر هذه الألعاب المتمردة بمنزلة قرابين تستهدف الإخلال بالقالب الاجتماعي الذي يلزمونها به، وذلك على أمل أن يصبح المجتمع أقل ميلا إلى إصدار الأحكام وأنهم سيدعونها لشأنها في نهاية الأمر لتكون على الشاكلة التي تريدها. إن شعورها بالاغتراب بسبب الضغوط التي تتعرض لها للخضوع لهوية بعينها يؤدي إلى تمردها على أية محاولة لإخضاعها لتعريف محدد لمفهوم الوطن/الهوية. وحين يطلب منها حبيبها أن تصحبه إلى بيتها ترد عليه غاضبة: "أين بيتي؟ ما هذا الذي تدعوه بيتي؟ لماذا تقول بيتي؟" ثم تستشهد بأسطر من مسرحية هنري الخامس: "من أمتي؟ ما أمتي؟ هي خسيسة وحقيرة وهجين زائف، وضيعة نذلة! ما أمتي، من ذا الذي يتحدث عن أمتي؟"[١]. (ص٤٤). إن كيمي

---

(١) الاقتباس من مسرحية وليم شكسبير هنري الخامس. أما عبارة "..." فهي أيضا عنوان فصل بقلم ديفيد كيرنز وشون ريتشاردز في كتاب عن كتابة إيرلندا: الاستعمار والقومية والثقافة (David Cairns and Shuan Richards, ***Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture***, Manchester: University of Manchester Press, 1988).

بوصفها تعيش البداوة نجدها تتنقل ما بين قطبين وهويتين دون أن ترغب في الاختيار بينهما.

ومن جانب آخر، تحاول كيمي تدريب نفسها على الاندماج في المجتمع عن طريق ممارسة الأدوار الجندرية والاجتماعية المتوقعة، والقبول بالقواعد والقيود المتصلة بهوية ثابتة، ولكنها تفشل في ذلك. ففي حوار مع أحد أساتذتها تصل إلى نتيجة مفادها أن سعيها لتجاوز الحدود دون أن تتقيد بهوية بعينها ليس ممكنا في العالم الواقعي، وأن الجنون هو ملاذها الوحيد:

- كنت أود أن أكون .. أحيا نفسي، أن أجربها.

...

- ... كنت أدرب نفسي. وهذا هو ما أعاقني كل ذلك الوقت.

- التدريب لا يرفع الحدود. خلطت بين الأمور. التدريب من أجل الامتياز داخل الحدود. الكل يعلم أن لهم حدودا لا يستطيعون تخطيها مهما حاولوا، إلا..

- إلا المجانين؟

- إلا المجانين.

والسحرة، بالطبع، وكتاب القصص والروايات. (ص١٠٧-١٠٨)

إن رغبة كيمي في محو الحدود تصبح عملا بطوليا مستحيلا عند الأخذ في الاعتبار حقائق العالم الخارجي، فينتهي بها المطاف في مستشفى للأمراض العقلية. فتهرب إلى دواخل ذاتها العميقة أو المرحلة النرجسية. وتنتهي الرواية بصوت السرينات يغوين كيمي بأغانيهن الساحرة. ونجد أن شخصية جيمس جويس تحوم حول السردية، ففي شبكة معقدة من التناصّ مع رواية عوليس تتحول كيمي إلى بحارة ضمن آخر ممن يجوبون البحار، تجذبها السرينات وكذلك خطر النسيان (Nestrovski 1988, 19). وتزدحم رأس كيمي بالأصوات المتنافرة المدوية والتي

إذا ما واصلنا مقارنتها بضوضاء سيرينات رواية عوليس فإنها "تتيح إمكانية التصالح المتزامن بين خصلات الذات المتنوعة في لحظة واحدة" (Zimmerman 2002, 110). وتقوم حوريات كيمي بنقلها إلى عالم مظلم غير مألوف يحمل تهديدا ووعدا في الوقت نفسه. وقد وصفت هالة كمال جنون كيمي باعتباره "حالة من الوعي والتمرد وفعل المقاومة" (هالة كمال ٢٠٠١، ٦٥)، والجنون بالطبع يمثل مساحة بديلة لتخطي حدود الهوية المفروضة. فجنون كيمي هو حالة تشير إلى حساسية بالغة ومعرفة واسعة ونظرة متعمقة، إنها حالة من يتخطى الحدود في عالم يصر على تشييد المزيد من الحدود الفاصلة. إن قرار كيمي عدم الانصياع لتعاليم هويتها الوطنية الجندرية، ومواجهة الانتماءات الإقليمية المحددة، هو قرار يضعها على الهامش خارج إطار المخيلة الاجتماعية الوطنية. إن هوياتها المتعددة مدوّنة عبر التناصّ في مزيج من الشرق والغرب: جيمس جويس ووِيليام بتلر ييتس ووِيليام شكسبير وصلاح جاهين والحكايات الشعبية العربية والغربية. وهكذا يصبح الجنون مصير البداوة الفكرية حين تواجهها الأوضاع المادية الملموسة الخاصة بالحياة في هذا العالم، أو البداوة المادية. إنه قدر الشخصية البدوية التي لم يقع اختيارها على فقدان الأرض، وإنما جاء فقدان الأرض مفروضا عليها.

وفي مقابلة مع سمية رمضان، وردا على سؤال عن بحث كيمي عن الهوية، أكدت المؤلفة أن كيمي لا تبحث عن هوية وليست في حاجة إلى اختيار هوية واحدة من بين الإمكانيات المتاحة لها. ولكن "العالم بأسره يقول لها: يجب أن يكون لديك هوية ... هي كأنها العالم في المستقبل، امتزجت بداخلها الرؤى والتاريخ، لكن بالرغم من كل هذا الثراء الثقافي والتاريخ الممتد يبدو وكأنها في موقف ضعف" (٢٠٠١ب، ص١٠). إن كيمي تجسد ما يمكن وصفه بالتناقض الظاهر لدى الشخصية البدوية، أي الانتماء إلى كل مكان ولا مكان: "كل الأوطان أوطاني

ولذا أنا بلا وطن. كل اللغات لغاتي، ولذا أنا بلا لغة. فرد وحيد بلا جماعة؟ ... خريطة تليق بالمجانين" (سمية رمضان، ٢٠٠١أ، ص٦٥).

***

يعيش حسام فخر (المولود عام ١٩٥٨) في مدينة نيويورك منذ عام ١٩٨٢، حيث يترأس مكتب خدمات الترجمة في الأمم المتحدة. وبخلاف غيره من الكتاب والكاتبات الذين يتم تناول أعمالهم هنا، فإن حسام فخر لم يعد إلى وطنه بعد فترة اتصاله بالغرب أو في أعقاب انتهائه من الدراسة. فقد استقر في نيويورك التي يعتبرها وطنه الثاني، ويتماهى مع المدينة وسكانها. وليس حسام فخر فريدا في تجربته القائمة على الكتابة من المنفى، إذ يوجد تراث طويل قديم يعود إلى نهايات القرن التاسع عشر للكتاب العرب المعروفين بأدباء المهجر، الذين احتفظوا بعلاقاتهم بـــ"أوطانهم" في كتاباتهم وفي تجاربهم المعيشة. وتتمثل أهمية كتاباته في تتبعه لتجربة المنفى في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين، وتداعياتها على تشكيل الهويات الجندرية العربية الجديدة.

وجاءت مجموعته القصصية الأولى، **البساط ليس أحمديًا** (١٩٨٥)، تحمل مقدمة بقلم كاتب القصة القصيرة العربي الشهير يوسف إدريس. ولكن هذا العمل الأول وكذلك ما تلاه، **أم الشعور** (١٩٩٢)، لم ينل أي انتباه. ولكن حسام فخر لاقى الاهتمام النقدي بأعماله المنشورة في الألفية الجديدة في دار نشر ميريت، وهي المجموعة القصصية: **وجوه نيويورك** (٢٠٠٤)، ورواية **عزيز عيني** (٢٠٠٦)،[1]. والمتتالية القصصية **حكايات أمينة** (٢٠٠٧)، وكذلك رواية **حواديت الآخر** التي

---

(١) "يا عزيز عيني" هي صيغة حميمية تشير إلى الشخص العزيز، وهي عنوان أغنية شهيرة من أغاني سيد درويش (١٨٩٢–١٩٢٣)، أبو الموسيقى المصرية ومؤلف لبعض من أشهر الأغاني الوطنية المصرية. وفي أغنية "يا عزيز عيني" ينتقد سيد درويش التجنيد الإجباري للشباب المصري في جيش الاحتلال البريطاني. ويستخدم حسام فخر هذه الأغنية للتأكيد على مشاعر الفقد والهجران في المنفى.

صدرت عن دار العين عام ٢٠٠٨. وقد فازت **حكايات أمينة** بجائزة مؤسسة ساويرس للأدب المصري، فرع القصة القصيرة، في دورتها عام ٢٠٠٩، وهو ما دفع بحسام فخر إلى دائرة الضوء إذ لفت الانتباه إلى كتاباته مع الإشارة إلى احتمالية أن يكون بمنزلة يوسف إدريس أو ربما صلاح جاهين جديد (لبنى صبري ٢٠٠٧)[1].

إن كتابه الأول المنشور في الألفية الجديدة بعد طول انقطاع جاء نتيجة لأحداث الحادي عشر من سبتمبر، ذلك الحدث ذو الوقع الهائل والتأثير البالغ على السياسات الدولية العالمية بشكل عام، وبالطبع على الأعداد الكبيرة من المهاجرين خاصة في الغرب. فقد كان من تبعات الحادي عشر من سبتمبر حدوث تصاعد جذري في التحامل العنصري والديني تجاه مجتمعات المهاجرين، وتحديدا من ذوي الأصول الإسلامية والعربية. كذلك فمع مرور سنوات العقد الأول من الألفية بدأ طرح الأسئلة حول العلاقة بين المهاجرين وأوطانهم الجديدة، وعن مدى اندماجهم وولائهم، أو عدمه، لتصبح أسئلة محورية على الساحتين السياسية والثقافية العالمية. وتأتي مجموعة حسام فخر القصصية، وجوه نيويورك، كمحاولة لتناول معنى المنفى والانتماء، وهي من الأفكار التي تنال مزيدا من التطوير في أعماله التالية.

---

(١) إن العلاقة بين حسام فخر من جانب وبين صلاح جاهين ويوسف إدريس من جانب آخر هو أمر جدير بالالتفات. فصلاح جاهين، كما سبقت الإشارة إليه، هو شاعر وكاتب مسرحي وفنان كاريكاتير مصري بارز، وتحتل أغانيه وأشعاره جزءا راسخا في الذاكرة الوطنية المصرية. أما يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) فيعتبر أفضل كتّاب القصة القصيرة في الأدب العربي. وكلاهما يلعبان دورا قويا في حياة حسام فخر، فقد كتب يوسف إدريس مقدمة لمجموعة حسام فخر القصصية الأولى وأعلن فيها عن صعود كاتب جديد واعد، أما صلاح جاهين فهو خاله، وقد جاءت الإشارة الأولى إلى حسام فخر باعتباره يحمل "موهبة جاهينية جديدة" في مقالة جلال أمين الذي أعرب عن سعادته في التعرف إلى كتابات حسام فخر خلال عضويته في لجنة تحكيم جائزة ساويرس الأدبية في عام ٢٠٠٦ (جلال أمين ٢٠٠٧).

ويقوم حسام فخر بإهداء مجموعته القصصية **وجوه نيويورك إلى** "مدينتي الحبيبة نيويورك، التي فقدتها" (حسام فخر ٢٠٠٤، ص٥)[١]. ومن الخصائص المميزة لكتابة حسام فخر كون ذلك الكتاب يتكون من مجموعة من القصص القصيرة، ولكنه في الوقت ذاته رواية، حيث تصور القصص المتتالية تجارب بطل واحد، وهو الراوي، منذ لحظة وصوله إلى نيويورك، وذلك من خلال تصويره لنفسه باعتباره نيويوركيا، ثم ما يعقب الحادي عشر من سبتمبر من شعوره بالاغتراب. ويحكي المؤلف حكاية البطل من خلال سبع عشرة قصة تقدم أوجها مختلفة لمدينة نيويورك[٢]. فتتناول القصة الأولى وجه البطل في مرآة سائق التاكسي وهو ينقله إلى الفندق في أول أيامه بمدينة نيويورك. وهو وجه وافد فقير جديد على المدينة، لا يختلف عن غيره، ومهموم بمقدار أجرة التاكسي التي سيدفعها. ثم نلتقي بوجوه سكان المدينة إذ يبدأ في التكيف التدريجي مع قواعدها وأساليب حياتها المختلفة. وتسلط القصص القليلة الأولى الضوء على ملامح المدينة التي تفاجئ الراوي باختلافها عن خلفيته التي جاء منها. ففي قصة "وجه جارتي" نجد أن ثوب جارته الملون يرجعه بالذاكرة إلى جدته، ولكن جارته امرأة وحيدة تتولى أمور حياتها بنفسها وترتدي ثوبا متسخا، بخلاف جدته التي كانت دوما تفوح برائحة العطر وكانت تلقى الرعاية والعناية من أفراد أسرتها. وعلى الرغم من أن جارته تعامله بقدر من العدوانية والتشكك، فإنه مع ذلك يقوم بزيارتها ويقترح عليها القيام بشراء احتياجاتها اليومية حين يكتشف أنها مريضة. إن هذه المقارنة بين حياة الجارة المسنّة الوحيدة وبين جدته تصيغ صورة نيويورك بوصفها مدينة قاسية قد يتعرض المسنون فيها إلى الإهمال والوحدة. وفي قصة أخرى عنوانها "وجه خلف

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة. وفي كلمة ختامية ملحقة بالكتاب، يخبرنا حسام فخر أنه كتب كل قصص المجموعة في الفترة ما بين يوم ١١ ويوم ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٣، أي بعد مرور عامين تماما على الهجوم الذي تعرض له مركز التجارة العالمي، فيما عدا قصة "وجه تحت المطر" التي كان قد كتبها في عام ١٩٩٥ بعنوان مختلف (حسام فخر ٢٠٠٤، ص٩٨).

(٢) جميع القصص، فيما عدا اثنتين، تحمل في عنوانها كلمة "وجه" أو "وجوه".

الزجاج"، يصف الراوي تفاعلاته اليومية مع بائع تذاكر القطار الذي لا ينظر في وجه الراوي ولا يرد على تحية الصباح باستمرار. وفي نهاية القصة يحذو الراوي حذو بائع التذاكر، فيشتري تذكرته في صمت، ولا يعلم تماما إن كان عليه أن يسعد أم يأسى لتحوله إلى ساكن حقيقي من سكان المدينة (ص١٨). ويواصل الراوي رسم صور لوجوه أهل نيويورك: أحد قدامى محاربي حرب فيتنام وقد فقد عقله ويعيش في صندوق من الورق المقوى خارج المبنى، وشابة ذات وجه ملائكي يقابلها في حدائق طبيعية، يتضح أنها راقصة ستربتيز، ومتسول يرفض أخذ مبلغ من المال يفوق المعتاد، وغيرهم كثيرون.

إن القصص تلتقط بذكاء المباهج والمواجع الصغيرة التي تشكل جوهر الحياة الإنسانية، كذلك يمكن للقارئ والقارئة تتبع الراوي إذ يندمج في المدينة مع وعيه بمساوئها. وفي قصة "باربرا لم تفارق نيويورك"، يحزن الراوي على وفاة صديقة له كان يراها تجسد "روح نيويورك" (ص٣١)، فقد كانت صاخبة وصريحة ومتسامحة جدا وتحمل مشاعر إنسانية، وقارئة نهمة، وعليمة بكل تفاصيل المدينة. ونراه خلال جنازتها مندهشا من الصمت المحيط بالطقوس الجنائزية، ويفزعه منظر كلب يبول على الشجرة حيث تم وضع رماد رفاتها. وفي تلك اللحظة يتذكر كلماتها كلما سمعته يشكو أحوال المدينة، قائلة: "هي نيويورك كده .. يا تحبها .. يا تسيبها" (ص٣٦). وفي قصة أخرى عنوانها "وجه خلف الزجاج ٢"، تستدعيه الشرطة للتعرف إلى جثة أحد معارفه، وهو رجل من بيرو كان يعيش حياة قاسية وحيدا في المدينة دون أن يفكر مع ذلك في الرجوع إلى وطنه: "مش ممكن أعيش في أي حتة تانية رغم قسوة حياتي ورغم وحدتي... أنا أدمنت تسامح نيويورك وحضنها المفتوح" (ص٥٨). أما القصص الخمس الأخيرة فتصف مدينة نيويورك والتغيرات التي أصابتها في أعقاب أحداث الحادي عشر من سبتمبر. ففي قصة "وجوه نيويورك" يصف الراوي ردود فعله وأفكاره يوم حدوث الهجوم، وتعاطفه مع الضحايا، والرعب الذي أصابه أمام قدر الخراب وضياع الأرواح البريئة،

وإحساسه التام بالعجز عن تصديق ما حدث خلال ساعاته الأولى. فقد شعر أن الطائرتين اللتين "تطعن نيويورك في قلبها، وتطعنني أنا أيضًا في قلبي" (ص٧٤)، وتساءل قائلا: "ماذا سيحدث لنيويورك؟ ماذا سيحدث لمدينتي؟" (ص٧٧). وفي قصة أخرى تحمل عنوانا شبيها وهو "وجوه نيويورك ٢"، يقارن الراوي بين صور قتلى برجي التجارة العالمية والتي يتم لصقها على جدران المباني، وبين لوحات وجوه الفيوم قائلا: "بعد ١١ سبتمبر بأيام تحولت جدران نيويورك إلى غطاء تابوت يحمل آلاف الصور. وجوهٌ وجوهٌ بلا عدّ تملأ الحيطان. وجوه بيضاء سمراء سوداء صفراء تصطف صفوفًا قرب باب المستشفى" (ص٨٩-٩٠). إن "وجوه الفيوم" هي أقنعة للموت ووجوه مومياوات تم رسمها على ألواح من الخشب ووضعها على أكفان الموتى خلال العصر الروماني في مصر[١]. ونرى الراوي في هذه القصة إذ تطارده وجوه الموتى شاعرا بغضبهم ورفضهم لوجوده واعتبارهم إياه إرهابيا ومجرما. وفي القصة الأخيرة وعنوانها "وجه في الظلام"، يصف الراوي لحظة فزع يمر بها حين تتعرض مدينة نيويورك في عام ٢٠٠٣ لانقطاع الكهرباء فتغرق في الظلام الدامس. إن إمكانية أن يكون ذلك عملا إرهابيا آخر في نيويورك ذكره حينها بنظرية أحد أصدقائه ومفادها بأنهم (أي كل العرب) سيوضعون في معسكرات تعذيب شبيهة بما حدث مع الأمريكيين من ذوي أصول يابانية خلال الحرب العالمية الثانية. ويواجه بأسى الحقيقة الواقعة بأن "فقدت نيويورك مدينة النور ألوانها .. أصبح كل شيء إما أبيض أو أسود" (ص٩٦-٩٧).

إن حكايات الراوي عن نيويورك هي قصص تحمل جوانب السيرة الذاتية إذ تساير حياة حسام فخر وانتقاله للعيش في مدينة جديدة. ولكن علاقته بالمدينة تختلف كثيرا عن رحلات الرجال الشرقيين السابقين إلى المدن الغربية. فوعيه بالاختلافات بين القاهرة ونيويورك لا يمنعه من اعتبار نفسه نيويوركيا ومن

(١) لقد تم اكتشاف لوحات وجوه الفيوم في مدينة الفيوم، وهي لوحات تكشف الكثير عن حيوات السكان المحليين خلال العصر الروماني في مصر.

الإشارة إلى المدينة بوصفها مدينته. وتقدم القصص رحلة استكشافية لمنفى جديد يصبح تدريجيا مكانا مألوفا كالوطن، ثم يعود ليبدو غريبا ثانية، وهو أمر يلقي بالضوء على جانب من جوانب البداوة ما بعد الكولونيالية حيث تظل الشخصية البدوية مسافرة صوب نقطة تظل خارج نطاق الوصول إليها، ويستمر البدوي مجبرا على التنقل والترحال.

ويواصل حسام فخر في روايته **يا عزيز عيني** (٢٠٠٦)[١]. تتبع تداعيات المنفى والاغتراب، وخاصة تأثيرهما على العلاقات بين الرجال والنساء، فنجده يهدي الرواية إلى كل من "اكتوى بنار الغربة المزرية" (ص١١١). وتشتمل الرواية على حكاية داخل حكاية، وكلتاهما تدوران حول علاقة حب بين رجل مصري وامرأة مكسيكية. وفي الحكاية الإطارية، يقع يوسف، وهو مهاجر استقر في نيويورك، في حب مهاجرة تدعى إسبرانسا. أما الحكاية الثانية فتدور أحداثها في منتصف القرن التاسع عشر وتتتبع مصير فلاحين مصريين، وهما إبراهيم وغريب، يتم تجنيدهما تجنيدا إجباريا في جيش الخديوي الذي يرسل القوات المصرية لدعم حملة نابليون الثالث في المكسيك. وهناك يقع إبراهيم في حب فلاحة مكسيكية تدعى إسبرانسا. ولكن على خلاف ما حدث مع مهاجر القرن العشرين يوسف، لا يدري إبراهيم ولا غريب أي شيء عما يحدث لهما، فيصلان إلى المكسيك ضمن القوات الفرنسية، ويجدان أنفسهما فعليا جزءا من جيش الاحتلال في المكسيك، ويربكهما عداء المكسيكيين تجاههما إذ بالطبع يتعاملان معهما باعتبارهما من الغزاة.

إن الحكاية داخل الحكاية والتي تدور أحداثها في القرن العشرين ترد بوصفها فكرة مشروع لكتابة رواية أو مسرحية أو فيلم تاريخي، ويوسف هو مؤلف هذا النص في الحكاية الإطارية، ولديه وعي ذاتي بصنعة الكتابة فيشرك القارئ

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

والقارئة في ملاحظاته حول مسار الكتابة. إن تقنية تأمل الذات تتيح للمؤلف الإفصاح عن منطقه في اختياره لموضوع الكتابة ولأحداث بعينها وكذلك في صياغة الحوار. والأهم من هذا وذاك هو اعترافه بعدم قدرته على اتخاذ قرار بشأن النوع الفني الأنسب لمشروعه، من حيث كونه فيلما أو رواية أو مسرحية، ويعبر صراحة عن تحفظاته بشأن سوء استخدام المعرفة التاريخية، وكذلك العلاقة بين قناعاته الأيديولوجية وتعبيره الفني. وفي الواقع إن الرواية مليئة بتعليقات المؤلف والتي تحدد الفجوات الواجب ملؤها أو العيوب التي تتطلب التصويب والمراجعة. وهذا التردد عند اختيار النوع الفني الأنسب وكذلك الملاحظات والتعليقات تصور أو ربما ترمز إلى الصعوبة البالغة التي يواجهها المؤلف/يوسف في محاولته التقاط تجربة المنفي، وخاصة حين ينتقل متجاوزا الثنائية المتعارضة والتقليدية عن الشرق/الغرب.

وفي كلتا الحكايتين تدور علاقة الحب بين رجل وامرأة من العالم الثالث، أو بلاد تحمل تاريخا استعماريا. ولكن في حكاية القرن التاسع عشر هنالك جانب يضيف إلى تعقيد ميزان القوة حيث إن إبراهيم، وهو ضحية التجنيد الإجباري في خدمة القهر الاستعماري، يصبح هو ذاته مستعمِرا لكونه جزءا من القوات الفرنسية المستعمرة في المكسيك. إن ذلك الوضع المستعمَر/المستعمِر (بكسر الميم وفتحها) يضعف من الثنائية الكامنة في تجارب المهاجر بما يفتح آفاقا جديدة للفهم. ففي المكسيك يمكن تمييز إبراهيم وزملائه المجندين المصريين عن القوات الفرنسية التي يمشون وسطها من حيث مظهرهم الأشعث المرهق، ومن الناحية الأخرى ينظر إبراهيم إلى المكسيكيين وهم يشاهدونهم سائرين ويلحظ أنهم "شبهنا" (ص٥٥)، بل ونجده يظن أن أحد الرجال كبار السن هو الحاج سليم الذي يعرفه في قريته. ويتم التركيز على أوجه الشبه بين المكسيكيين والمصريين على مدار النص. فحين يقابل إبراهيم إسبرانسا لاحقا يساعدها في حمل أحمالها الثقيلة إلى بيتها، ونراه إذ يصاحبها إلى قريتها يلاحظ أنها تكاد تكون "يكاد يكون نسخة طبق الأصل من قريته وراء البحار باستثناء الخنازير الصغيرة التي تجري هنا وهناك"

(ص٦٩). كذلك بعدما تعرفه على أسرتها ويمنحونه طعاما يحمله معه إلى معسكره، فيعيد الأطباق بعد ذلك مملوءة بالأطعمة، فتقول إسبرانسا: "دانتو باين عليكم زينا .. اللي ياخد طبق لازم يرجعه مليان .. أمال جايين تحاربونا ليه؟" (ص٨١). إن التركيز على هؤلاء الأغراب في إطار التلاقي الكولونيالي/عبر الثقافي يعمل على تقويض ثنائية التماثل والاختلاف التي يعتمد عليها النقاش الذي يتناول تجارب الهجرة والمهاجرين.

ويحاول حسام فخر على التوازي تقويض صور غرابة المهاجر في تصويره لعلاقة الحب المعاصرة في نيويورك. فعلاقة حب يوسف مع امرأة مكسيكية تدعى هي الأخرى إسبرانسا تأتي مروية أساسًا من منظور يوسف ولكن أيضا بعيني إسبرانسا. وهي ليست بعلاقة الحب المألوفة بين مهاجر عربي في الغرب وبين امرأة غربية تمثل الحضارة الغربية، والتي تزداد تعقيدا بسبب التاريخ الاستعماري وعلاقات القوى غير المتساوية. فكلاهما مهاجر من بلد من بلدان العالم الثالث، وكلاهما يشعر بالاغتراب بعيدا عن الوطن، ويتواصلان عبر لغة ليست هي لغتهما الأم. ويتحدث كل منهما عن الوطن، فيصبح هو خبيرا في الطبخ المكسيكي، ويدعوها أمل، وهي الكلمة المقابلة لكلمة إسبرانسا باللغة الإسبانية. إن يوسف على قناعة بأنه قد اندمج تماما في وطنه الجديد وأن علاقته العاطفية لا تشوبها أية صراعات أو توترات مصدرها الاختلاف:

> أنا مواطن عالمي ولهذا لا يمكن أن أعيش في أي مكان إلا نيويورك التي تختزل العالم كله وتلخصه وكذلك لأن واحدا من أعظم فلاسفة بلادي اسمه جحا سئل يوما "بلدك فين؟ قال اللي فيها مراتي". اكتشفت الآن أنه كان مخطئًا. كان يجب أن يقول "بلدي مراتي". انت يا أمل حياتي قد أصبحت وطني ولم يعد مهمًا أين أعيش طالما أننا معا. (ص٦١)

وعلى الرغم من المقطع أعلاه فإننا نكتشف أن هوية يوسف العالمية المفترضة هي صنيعة خياله. وهو يصطدم بتلك الحقيقة عندما يرى نفسه من خلال

عيني إسبرانسا عندما تصيبها حالة غضب عارم في أعقاب عودتها من رحلة إلى المكسيك حيث يتبرأ والداها منها. ويسقط القناع عن وجه يوسف، إذ تثور عليه حين يدعوها أمل بدلا من إسبرانسا -"أنا كنت ممكن أترجم اسمك خوسيه .. كنت حاتحس بإيه؟" (ص١٠٠)- ولحديثه غير المنقطع عن مصر وجمالها وماضيها العظيم، ولذهابه إلى المتحف وإصراره على التوجه إلى قسم الآثار المصرية بدلا من الذهاب طبقا لتوقعاتها إلى العرض الخاص للفنانة المكسيكية فريدا كاهلو. كما تتهمه بعدم إبداء أي اهتمام حقيقي بالتاريخ المكسيكي رغم كون المكسيك وطنها وبلدا عظيما أيضا، وأن اهتماماته بالمكسيك تنبع فقط من أن اثني عشر جنديا مصريا أرسلوا إلى المكسيك منذ ١٧٠ عاما. إن كلماتها الحادة تكشف عن أن التماهي بينهما على أساس المساواة والاحترام هو تماهٍ مصطنع وخاصة تعهدات يوسف بالاهتمام ومعرفة كل ما هو مكسيكي. إن علاقة الحب بينهما، القائمة على التأكيد المفرط على التشابه بينهما والتواصل الخالي من الصراع، لا يكتب لها الاستمرار في ظل التوترات وبقايا ضغوط الحلم بالوطن. إن استمرار الحلم بالوطن يشكّل معضلة أساسية للشخصية البدوية ما بعد الكولونيالية، وتثير تساؤلات بشأن أبعاد البداوة التي تضفي القوة على أصحابها. ولكن في التحليل الأخير نجد أن إبراهيم القرن التاسع عشر يتوق للعودة إلى الوطن، بينما يوسف القرن الحادي والعشرين يشعر بالقدر نفسه من الحنين إلى وطنه.

هذا وتتضمن الرواية حكاية أخرى محملة بالغربة والألم، وهي حكاية نادية، الفتاة الرومانية اليتيمة البالغة من العمر اثني عشر عاما والتي يتبناها زوجان أمريكيان هما روبرت وجانيت. وعلى الرغم من أن والديها يبذلان قصارى جهدهما لتوفير الراحة والمحبة لها فإنها تعجز عن التواصل معهما وتفتقد الصحبة والألفة التي عاشتها في دار الأيتام. فبعد عشاء ليلة الميلاد مع والديها بالتبني وكل من يوسف وإسبرانسا، حيث تنهال عليها الهدايا وتنال كل الاهتمام نراها تنهار باكية، وحين يحاول والداها بالتبني تهدئتها ترد عليهما بالعنف ثم تصاب بانهيار

عصبي. إن حكايتها تأتي بمثابة تعليق على الحلم الأمريكي الهش والذي تعيشه كل شخصيات الرواية.

وهكذا تصبح الغربة والوحدة مصير كل شخصيات الرواية، فتدخل نادية مصحة نفسية، وتنفصل كل من جانيت وإسبرانسا عن زوجها، وينهزم الفرنسيون في المكسيك فتنتهي حملتهم العسكرية هناك، ويبقى إبراهيم بلا أمل في العودة إلى بلده. وفي المشهد الأخير من الرواية نرى روبرت ويوسف سائرين معا في السنترال بارك بعد عاصفة ثلجية، فيطلب روبرت من يوسف أن يذكّره باسم بطل روايته التاريخية، إبراهيم. وفي تقليد لنهايات الأفلام، نرى الكاميرا تبتعد في نقل المشهد بينما نسمع موسيقى أغنية "يا عزيز عيني". إن الأغنية التي كتبت لانتقاد التجنيد الإجباري للشباب المصري ضمن القوى الاستعمارية تؤكد هنا مشاعر الهجر والضياع في المنفى والعبء الدائم الذي تحمله الذوات ما بعد الكولونيالية.

وفي مجموعة قصصية أخرى، وهي **حكايات أمينة** (٢٠٠٧)،[١] يتداخل حب حسام فخر لمدينة نيويورك مع حبه لجدته أمينة التي يتذكرها بوصفها شخصية مؤثرة في طفولته ومراهقته ورشده. فقد كانت حكّاءة فتحت حكاياتها أمامه عالم الخيال، كما كانت مصدر إلهام لقصصه وإبداعه، إذ شجعته على الكتابة والتعبير عن خياله. إن البطل وقد استقر في نيويورك يتذكر حكمة جدته وطيبتها وخيالها الخصب، فهي ترمز لأفضل ما في الوطن – من روائح وألوان وأصوات حياته الماضية. وتتداخل حياة جدته مع تاريخ مصر حيث يتذكر الراوي كيف كانت وهي فتاة صغيرة تحب سعد زغلول ذلك الزعيم الوطني الذي واجه الاحتلال البريطاني، وكذلك جمال عبد الناصر الذي أدخل التلفزيون إلى مصر. ويأتي حبه لنيويورك متجانسا تماما مع حبه لجدته، فلا صراع ولا مأزق هنا. وفي حكاية بعنوان "حكايات الموسيقى في جراند سنترال"، يخاطب الراوي مدينة نيويورك كما

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

لو كان يخاطب محبوبته: "ما أجملك في كل حين. أعشقك من قلبي يا مدينتي الحبيبة في كل شهور السنة. لكن سحرك يتبدى في أبهى صوره قرب عيد الميلاد" (ص٨٣). وقد كانت جدته أول شخص يبوح له بحبه لنيويورك:

في صغري كنت تحكين لي قصة الولد الصغير الذي يحلم بالذهاب إلى لندن ويتصور أن شوارعها مرصوفة بالذهب. ومثله حلمت وأتيت إلى نيويورك لأجد شوارعها مرصوفة بالأسفلت والماس. يطحنون الزجاج يا جدتي ويخلطونه بالأسفلت وبعدها يرصفون الطريق. في الليل تنعكس الأضواء على ذرات الزجاج فتبرق كالماس الذي خطف نظر السندباد عندما طار به الرخ. منظر لا حدود لجماله يا جدتي. (ص٨٣)

ونراه يتلقى خبر وفاة جدته وهو في نيويورك أيضا، تصاحبه الموسيقى في مشهد قريب لخيالها، وتأتي الموسيقى مزيجا من الموسيقى العربية والإنجليزية، وآيات من القرآن والإنجيل، بصوت راهبة شابة "يقطر وجهها سلاما" (ص٨٥). وتصاحب وفاة جدته حالة سلام هادئ ومنسجم يبارك حياة الراوي في وطنه الجديد.

إن **حكايات أمينة** تذكرنا بكتاب سهير القلماوي **حكايات جدتي** (الصادر عام ١٩٣٥) والذي يصور دفء العلاقة الحميمة بين فتاة شابة وبين جدتها من خلال الحكايات والحوارات. ومثلها في ذلك مثل **ألف ليلة وليلة**، تشتمل **حكايات جدتي** على الحكاية الإطارية التي تتضمن داخلها حكايات. فالجدة تحكي حكايات من الماضي توجد مقارنات بين الأزمنة الماضية والوقت الحاضر، وعلى الرغم من انحيازها دوما إلى الماضي بحكمته وتقاليده، فإنها تعترف أحيانا بمزايا العالم الحديث وأساليبه الحديثة. فالجدة تنتقد ما تعتبره حرية مفرطة تمارسها الفتيات بما يهدد عفافهن وشرفهن. إن تناول سهير القلماوي للمأزق الوطني في الاختيار بين الحداثة والتراث، متجسدا في شخصية الجدة والحفيدة، لا يأتي في صورة صراع بل هو أقرب إلى علاقة يملأها الحب والتفهم، فالمؤلفة بلا شك مدركة أن المرأتين

المنتميتين إلى جيلين مختلفين تمثلان رؤيتين متعارضتين وأن خلافاتهما لن تجد حلا لها بمرور الوقت. كما ترى أن المحصلة النهائية ستكون في صالح الجيل الجديد ورؤاه الحديثة. ولكن طه حسين، في مقدمته لكتابها، سلط الضوء على الصراع وغياب التفاهم بين الجيلين مؤكدا على قلة ما يمكننا أن نتعلمه من الجيل السابق، كما يصر على ضرورة حدوث قطيعة جذرية مع الماضي والتراث، مع تبني كل ما هو حديث كما هو الحال في أوروبا. فهو يرى أنه يمكننا الرجوع إلى الماضي فقط من منطلق الحنين، لا بغرض التعلم أو التقييم بعين ناظرة صوب المستقبل: "إذا نحن إلى قلوب الأجانب من الأوروبيين وعقولهم أدنى منا إلى قلوب الشيوخ من المصريين وعقولهم. وإذا نحن نتحدث إليهم العربية، ولكننا في حاجة إلى الترجمان" (طه حسين ١٩٧٨، ص١٣). إن طه حسين يقحم بالطبع قناعاته الأيديولوجية في قراءته لحكايات سهير القلماوي، فهي ترى أن الفجوة بين الأجيال غير قابلة للتجاوز، ومن ثم يطالب بقطيعة جذرية مع الماضي والجيل السابق. أما سهير القلماوي، فهي تعترف بالفجوة القائمة ولكنها تعتقد في إمكانية إقناع الجيل السابق بالرؤى الحديثة. ويتفق كلاهما على أن التعارض بين القديم والجديد واضح وصعب تجاوزه.

إن المقارنة بين كتاب سهير القلماوي **أحاديث جدتي** وبين مجموعة حسام فخر القصصية **حكايات أمينة** توحي بأنه من الوارد أن يكون حسام فخر قد كان متأثرا بنص سهير القلماوي حينما ألف مجموعته القصصية، وقام واعيا بالتفاعل مع فرضياته الكامنة ومن ثم عمد إلى تقويض ركيزته الأيديولوجية. فبينما تبنت سهير القلماوي الثنائية الحداثية بشأن القديم والجديد، يؤكد حسام فخر على التواصل وامتداد الجذور، فتنال الجدة الاحترام والتقدير باعتبارها المصدر الأولي للمعرفة بالعالم وبالعلاقات وبالهوية، فلديها الكثير لتقدمه إليه ولديه الكثير كي يتعلمه منها. وقد كان تأثيرها محوريا في صياغة رؤيته للعالم ومعتقداته وهو طفل صغير، إلى درجة أنه عندما اكتشف أن بعض حكاياتها غير مطابقة للواقع أصابته خيبة أمل عميقة. واسمها "أمينة" معبر إذ إنها مؤتمنة على الحفاظ على القيم والتقاليد لنقلها

إلى الجيل الجديد. إن رؤية حسام فخر تختلف عن رؤية طه حسين وسهير القلماوي في أنها لا ترتكز على القطيعة مع الماضي كشرط للتحول إلى الحداثة، وإنما نراه يؤكد على أوجه الاستمرارية ويتتبع السبل الممكنة لحدوث التبادل والتواصل.

أما رواية حسام فخر الأخيرة، **حواديت الآخر**، فيستمر فيها في استكشاف آثار المنفى والاغتراب. وتنقسم الرواية إلى جزأين، كتب الأول في ثمانينيات القرن العشرين كقصة قصيرة، بينما كتب الجزء الثاني بعد ذلك بعشرين عاما. وفي مقابلة شخصية معه، كشف حسام فخر عن خيبة أمله للتجاهل النقدي الذي لاقته مجموعتاه القصصيتان الأوليان، وتحديدا قصة "حواديت الآخر" لأنه كان مغرما بتلك القصة، فقد شعر أنها تمثل لحظة محورية في تطوره ككاتب إذ ابتعد فيها عن التأثير الكبير الذي كان واقعا عليه من يوسف إدريس ووجد صوتا وأسلوبا خاصا به، وهو الأسلوب المتسم ببناء قصصي يعتمد على حكاية إطارية تتبع منها حكايات أخرى، مع خلق عمل واحد وعالم واحد، ثم تشجع لكتابة جزء آخر بعد مقابلة مع جمال الغيطاني (حسام فخر ٢٠٠٨ب).(١)

إن **حواديت الآخر** هي حكاية رمزية عن المنفى والضياع، حيث يستمد حسام فخر بعض التقاليد الفنية والحكايات من **ألف ليلة وليلة** لوصف مشاعر الألم والاغتراب لدى رجل يترك وطنه ويسافر إلى مدينة النحاس. وأثناء صراعه للبقاء في مكان تحدد قيمة الأشخاص فيه بقيمتهم المادية، سرعان ما يقع في المشاكل ويحكم عليه ملك البلاد بأن يحكي حكايات لينجو بحياته. وهكذا يذكرنا الحكي بوصفه أداة للنجاة بمصير شهرزاد التي أجبرت على تسلية الملك بحكاياتها لإنقاذ

(١) وفي هذه المقابلة الشخصية يحكم حسام فخر أنه بعد لقائه بجمال الغيطاني في نيويورك في عام ٢٠٠٧، أرسل قصته إليه. ولدهشته البالغة اكتشف بعدها بعدة أشهر أن قصته تلك نشرت في أخبار الأدب مصحوبة بملاحظة توضح أنها جزء من مجموعة قصصية قيد النشر. وقد ألهمه ذلك بالكتابة فانتهى من الرواية في وقت قياسي بلغ خمسة أسابيع.

حياتها. إن اسم المدينة التي يستهدفها الرحالة هي "مدينة النحاس" تخلق علاقة تناصّ مع "مدينة النحاس" في **ألف ليلة وليلة**، وهي الحكاية التي تعتبر من بواكير أدب الخيال العلمي. كذلك يستعين حسام فخر بحكاية إطارية، فنجد البطل المنفي الذي يحكي حكايته للراوي فيرويها بدوره للقراء. والرجل المنفي هو "الآخر" الذي يحكي الحكايات لـ أنا أي الراوي، وعلى مدار الرواية يحمل الراوي عبء الحكايات، بالمعنى المجازي، وكذلك بالمعنى الحرفي لذلك، إذ يفرض "الآخر" نفسه بالقوة على الراوي ويأبى أن يتركه إلى أن ينتهي من حكاياته بينما يحمله على عاتقه. أما أكثر الحكايات تأثيرا هي حكاية رمزية عن حالة الوجود في المنفى، فالبطل يرتكب فيها خطأ آخر فيحصل على حكم بالسجن بما يتضمن أيضا خضوعه لعملية خلع روحه من جسده، فلا يتعرض للسجن الجسدي وإنما تخضع روحه للحبس، ويسمح له بزيارات دورية لروحه، ولكنه ما يلبث أن يستثقل تلك الزيارات فيتوقف عنها. وعند انتهاء فترة الحكم بالسجن، يخضع لعملية أخرى لإعادة روحه إلى جسده، ولكنه يعاني من مضاعفات خطيرة غير مسبوقة حيث يرفض جسده روحه "العضو الجديد الغريب" (حسام فخر ٢٠٠٨أ، ص٣٨)،[1]. لأنه قد اعتاد الحياة بدونها. وبهذا ينتهي الجزء الأول من الرواية، أما في الجزء الثاني فنجد الراوي وقد أجبره صوت داخلي على البحث عن "الآخر" ليكتشف ما أصابه. وبالفعل يعثر على "الآخر" ويعاود الإنصات إلى حكاياته في البحث عن روحه، ويخبره "الآخر" كيف ظل يحمل روحه في قارورة على مدار رحلة مليئة بالمحن والمخاطر، بحثا عن طريقة يعيد بها روحه إلى جسده، وفي آخر المطاف يفقد "الآخر" القارورة التي تحمل روحه بعد حدث خطير نشر الفزع والخراب في مدينة النحاس. ويقابل صراخه على روحه الضائعة بتفهم وتعاطف سكان المدينة الذين فقدوا هم بدورهم أرواحهم، وسرعان ما نكتشف أن الحدث الخطير المقصود في هذه الحكاية هو الكارثة المدمرة التي حلّت بمدينة نيويورك يوم ١١ سبتمبر

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

٢٠٠١. أما عنوان هذه القصة "كلنا في الهوا سوا" والذي يوحي بأننا جميعا في قارب واحد هو عنوان يلخص جوهر القصة والرسالة التي تحملها. وعلى الرغم من أن آلام البطل لا يخفف عنها الإحساس بحالة الضياع الجماعي، فإن الحياة في مدينة النحاس قد جعلته يتقبل الأمور على ما هي عليه لا تبعا لتصوراته عنها، وهو إدراك للأمور يمكنه من استعادة حياته وروحه. وتنتهي الرواية بحالة تصالح بين الراوي أي الذات، وبين المنفي أي الآخر.

إن عالم حسام فخر الخيالي في **حواديت الآخر** يزدحم كذلك بالمحاكاة الهزلية لبعض الشخصيات التي يسهل التعرف عليها، مثل جمال عبد الناصر وجورج بوش الابن، حيث يرمز الأول إلى الآمال الخائبة والأحلام المفقودة، بينما يجسد الثاني شخصية مبعوث الخراب والدمار. ومن خلال قيامه ببناء عالم خيالي شبيه بعالم **ألف ليلة وليلة**، يصور حسام فخر الأوضاع المعاصرة من حيث الحالة العامة، وتجربة المنفى، وحدث بالغ التأثير في القرن الحادي والعشرين. وعند سؤاله عن الأسباب التي دفعته إلى ذلك، أوضح حسام فخر قائلا: "اللجوء إلى الخيال قد يكون هروباً من الواقع وقد يكون إعادة صياغة للواقع وتفسيراً له أو تنويعة موسيقية" (٢٠٠٨ب).

الخاتمة

وفي الختام أود الإشارة إلى نصّ أسبق تناول الحدود الفاصلة للهويات الجندرية الوطنية، وهو كتاب رضوى عاشور **الرحلة** الصادر في ثمانينيات القرن العشرين، الذي يقدم مذكرات عن رحلة إلى الغرب قامت بها طالبة عربية للحصول على درجة الدكتوراه. وعلى خلاف غالبية تجارب الطلاب العرب في العقود السابقة، نجد أن التجربة هنا هي تجربة امرأة عربية. ومنذ بداية النص، نجدها تحدد موقعها في إطار تاريخ الدارسين العرب في الغرب بدءا من رفاعة رافع الطهطاوي، ولكنها في الوقت ذاته تميز نفسها عن سابقيها قائلة: "كرفاعة

كنت في طريقي إلى بلاد "بعيدة عنا غاية الابتعاد" لتحصيل المعارف، ولكنـــي لـم أكن مثله ذاهبة بحياد من لا يعرف شيئا مما هو مقبل عليه، ولا كنت مثـل أجيـال لحقته من مبعوثين راحوا وعادوا مدلهين في عشق الأنوار الإمبرياليـة" (رضـوى عاشور ١٩٨٣، ص٦).[1]. إن تصوير رضوى عاشور لعلاقتها بالولايات المتحـدة لا يرتكز على ثنائية فاصلة بين الشرق/الغرب، وإنما هي متأثرة بالرؤيـة مابعـد الكولونيالية الواعية بتأثير الاستعمار على العالم الثالث، وكذلك تدرك بوعي ثاقـب التنوع والتناقضات الكامنة في قلب المراكز الاستعمارية. فنراها وهي فـي مدينـة أمهرست الأمريكية وقد انضمت إلى مجموعات الطلاب التقدميين، واختياراتها فـي العلاقات التي تكونها لا تعتمد على الأصول العرقية أو الثقافية، وإنما تقـوم علـى المواقف الأيديولوجية والسياسية. وهي تحكي عدة تجارب ولقاءات ومواجهات مـع أشخاص أمريكيين وأغراب، بما يضيف لمسات مهمة إلى الـصورة الكاملـة. إن رفيقة رضوى في السكن، تلك الفتاة المنتمية إلى الجنوب الأمريكي والتي تخـشاها بسبب انتمائها العرقي والديني، يقابلها أستاذ رضوى اللطيـف وطـلاب آخـرون تصادقهم أثناء دراستها. وأثناء رحلة إلى نيويورك برفقة زوجهـا مريـد، تـشير رضوى إلى التناقضات الكامنة في تلك المدينة المعقدة، حيث يعلو تمثال الحرية في مدينة قائمة على الفصل العنصري، حيث ينعزل الأمريكيون الأفارقـة فـي حـي هارلم ولا يظهرون في وسط المدينة. وفي يوم ٤ يوليو، عيد الاستقلال الأمريكـي، تستشهد رضوى عاشور بمجمل كلمة فريدريك دوجلاس التي ألقاها يـوم ٥ يوليـو ١٨٥٢ متحدثا عن العبودية في أمريكا، مع تسليط الضوء على التناقضات الكامنـة في مُثل الحرية والعدالة للجميع، وهي القيم التي تمثل الحلم الأمريكـي. ولا تعبـر رضوى عاشور عن افتتان بالحضارة الغربيـة ولا ترفـضها باعتبارهـا تجـسيدا للآخر،[2]. أو نقيضا للذات. فهنالك عدة أبعاد لأمريكا تتماشى مع الذات، وقد أكدت

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

(٢) انظر/ي كتاب رشيد العناني حيث يؤكد على أن "النفور من الولايات المتحدة في النص ظاهر للعيان" (El-Enany 2006, 180).

ميشيل هارتمان على أن رضوى عاشور قد نجحت في فتح مساحة جدلية تدفع بها قراءها إلى التفكير في الهوية والذاتية العربية خارج إطار الثنائيات (Hartman 2004, 26)[١]. ومع ذلك فمن الجدير بالذكر أن مشروع رضوى عاشور القائم على الوصول إلى فهم أدق للعلاقة مع الآخر خارج إطار الثنائيات المتعارضة هو مشروع تمتد جذوره في مفهومها للهوية والانتماء الوطني. فرضوى تتعجل للانتهاء من مهمتها في الولايات المتحدة والعودة إلى وطنها حيث تشعر بالانتماء، وهو أمر يختلف جذريا عما يسعى كل من سمية رمضان وحسام فخر إلى تحقيقه.

لقد حاولت كل من سمية رمضان وحسام فخر تجاوز الثنائية الكامنة في جوهر تلاقي الشرق/الغرب، وثنائية الذات في مواجهة الآخر في التمثيلات الكولونيالية والوطنية للهويات الجندرية. كذلك نجد لديهما إصرار على وجودهما بين طرفين، في موقع البداوة، حيث ينتمي البدوي أو البدوية إلى كل مكان ولا مكان، كما يسعى كلاهما إلى تمثيل مساحات لا يحدها المنطق الثنائي والأنماط السائدة، وسعيا إلى صياغة لغة ومخيلة بديلة. إن جنون كيمي هو كناية عن تلك المساحة البديلة التي لا تعمل طبقا لقواعد راسخة عن التمثيل والإدراك، أما تردد يوسف بشأن المحتوى والنوع الفني لعمله الذي تدور أحداثه في القرن التاسع عشر هو بمثابة معادل موضوعي للصعوبات والقيود التي تواجه المشروعات الساعية إلى رسم هويات جندرية جديدة غير مرتكزة على ثنائيات متنافرة.

كذلك تقاوم سمية رمضان وحسام فخر أو يواجهان محاولات تقييد كتاباتهما بربطها بطرف محدد من طرفي الامتداد القائم بين الشرق/الغرب، وهو ما يتضح جليا في ردودهما على الأسئلة المطروحة عليهما في المقابلات الشخصية، والتي

---

(١) ترى ميشيل هارتمان أيضا أن رضوى عاشور قد تمكنت من تحقيق ذلك عن طريق السماح لمدينة نيويورك أن تكون على مستوى ما بمثابة 'الآخر' داخل الولايات المتحدة الأمريكية (Hartman 2004, 26). ولكني أرى أن مشروع رضوى عاشور في تجاوز الثنائيات لا يقتصر على رحلة نيويورك في النص وإنما يمتد ليشتمل على موقفها الكامل من التجربة الأمريكية.

ضمت أسئلة مصوغة طبقا لمنطق يفترض وجود أطراف محددة ومميزة للهوية. فيلجأ كل من سمية رمضان وحسام فخر إلى تفكيك منطق الأسئلة، فعلى سبيل المثال عند سؤالها عن أسباب اختيارها اسما فرعونيا لبطلة روايتها (كيميت هي كلمة فرعونية تشير إلى مصر) والإيحاء بأن كيمي ترمز إلى مصر، أجابت سمية رمضان قائلة: "كيمي أو كيميت يعني الأرض السوداء، وعلى الرغم أنه اسم فرعوني فإنه يستخدم كذلك كتدليل للأطفال وكناية للكبار في حياتنا اليومية .. لا بد من القول بأن كيمي ليست فرعونية .. ولا هي إسلامية فقط ولا هي المتطلعة إلى الشمال. هي شخصية من لحم ودم وواقعية إلى حد بعيد .. فأنا متخوفة جدًا من القول بأن كيمي هي مصر لأن العلاقة ليست بهذا الكم من المباشرة" (سمية رمضان ٢٠٠١ب، ص١٠).

ومن المنطلق نفسه جاء السؤال الموجه إلى حسام فخر عما إذا كانت مشاعر الغربة والمنفى هي التي دفعته إلى اختيار أسلوب **ألف ليلة وليلة** في **حواديت الآخر**، فأجاب مشيرا إلى أن بعض النقاد قد لاحظوا كذلك استخدامه للعامية في **وجوه نيويورك** وفي **يا عزيز عيني**، قائلين: إنه يحاول "استعادة الوطن بتحويل نيويورك إلى قاهرة أخرى"، ولكنه أكد على أن استخدامه العامية في كثير من كتاباته يأتي أحيانا لحكي الحكاية بأكملها دون أن يقتصر الأمر على الحوار، وأنه حين يبدأ الكتابة "لا أتخذ قرارًا واعيًا أي لغة أو لهجة سأستخدمها"، كما أضاف قائلا: "لكن ما دمت قد سألتني عن الغربة فأسمح لي أن أقول: إن شعوري 'الممض' بالغربة في نيويورك لا يدانيه إلا شعوري بالغربة في القاهرة. ولا أرى لهذا أو ذاك صلة باللجوء إلى اللغة التراثية أو العامية المصرية" (حسام فخر ٢٠٠٨ب).

إن سمية رمضان وحسام فخر يقاومان الضغوط عليهما للانحياز لطرف دون الآخر واختيار مكان بدلا من الآخر وهوية دون الأخرى. ولكن مشروعيهما ما زالا مستمرين وفي حالة تغير دون الوصول بعد إلى نهاية. فنجد أن **أوراق النرجس** تنتهي بكيمي وهو تتأمل ذاتها في المرآة. ورواية حسام فخر **يا عزيز**

عيني تحتوي اقتباسات عن الأمم والوطن والانتماء، ونقرأ في مدونته ما يلي: لقد كنت أظن دوما أن قلبي ينقسم إلى نصفين متساويين ما بين مدينتيّ، إلى أن أدرك أن كتاباتي تكاد تظل كلها مقصورة على اللغة العربية. ربما ما زالت إحداهما بعد كل هذا تحتل مساحة أكبر!"[1]. وفي دراستها للكاتبات الفرانكوفونيات في بلاد المغرب العربي، تميز فاليري أورلاندو بين روايات البداوة والروايات الوطنية (nationalist novels)، فبينما تمتد جذور الرواية الوطنية في تاريخ الحركات الوطنية والتحررية فإن رواية البداوة "تطرح الهوية في مساحة ثالثة من التفاوض بين الماضي والحاضر وما بين الثقافة الفرنسية والثقافات المغاربية، متجاوزة ثنائيات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية" (Orlando 2006, 34). وفي دراستها لكتابات الروائيات الفرانكوفونيات المعاصرات في المغرب العربي تجد فاليري أورلاندو أنهن لا يقعن ضمن أي تصنيف من السابقين، وتخلص إلى أن كتاباتهن تقع "في موقع ما بين كتابة البداوة والكتابة الثورية" (ص٤٧). وقد قمت هنا بمحاولة توضيح كيف أن وعي البداوة لدى كل من سمية رمضان وحسام فخر لا يتفادى الالتزام بقضية وطنية ولا يشير تلقائيا إلى موقع قوة.

إن رواية البداوة العربية تصور حالة ذهنية عامة ومشروعا فكريا وأسلوب حياة لا باعتبارها في حد ذاتها أهدافا مبتغاة وإنما بوصفها استراتيجيات للتفاوض من أجل هويات جديدة أكثر تحررا. وهي ليست بالضرورة حكاية سعيدة. فصراع كيمي في مواجهة تقييدها بتمثيلات وطنية وكولونيالية لهويتها كامرأة عربية تؤدي إلى نبذها من النظام الاجتماعي، وكذلك فإن تنويعات حسام فخر على فكرة المنفى والانتماء تشير إلى تحركه المستمر كبدوي بين نقطتين دون استقرار، مع رغبة في خلق بديل أي مساحة لا تقوم على كيان جوهري حيث يمكنه الاستقرار. وباعتبارهما يمثلان البداوة، فإنهما "بلا جواز سفر- أو بعديد منها" (Braidotti 1994, 33). وهو وضع ليس بالضرورة مرغوبا أو مصدر قوة، ولعلهما في العالم المثالي يختاران الجمع بين الوطنية والبداوة.

---

(١) مدونة حسام فخر (http://caironyman.blogspot.com).

الفصل التاسع

المساحات العتبية/الهويات العتبية

حمدي أبو جليل وأحمد العايدي ومحمد علاء الدين

تجمع الساحة الأدبية المعاصرة في مصر بين الثراء والحيوية والتنوع الشديد. وقد شهدت تسعينيات القرن العشرين ازدهارا في مساحات رحبة للتجريب في الإبداع الأدبي والتعبير عن أصوات جديدة بما يكاد يسع الجميع. وقد جاءت الألفية الجديدة بالمزيد من التجديد والتنوع والكثير من التمرد، إذ نجد الوافدين الجدد على الساحة الأدبية يواجهون الأعراف والتقاليد الراسخة ويطرحون الأسئلة حول المخيلة الوطنية المعتمدة. وفي هذا الفصل سأتناول ثلاث روايات تتتبع هويات جندرية جديدة تحتل مساحات عتبية (liminal spaces) على المستوى المادي الملموس والنفسي والوجودي. إن رواية حمدي أبو جليل **لصوص متقاعدون** (٢٠٠٤) هي حكاية تدور عن مجتمع مهمش من الرجال النساء الذين يعيشون في إحدى العشوائيات التي انتشرت على أطراف مدينة القاهرة. ورواية أحمد العايدي **أن تكون عباس العبد** (٢٠٠٣) تقدم صورة نفسية لسمات الذكورة والرجولة التي تعيش حياة عتبية على أعتاب النظام الاجتماعي. أما رواية محمد علاء الدين **إنجيل آدم** (٢٠٠٦)[١]. فهي عبارة عن رحلة بحث وجودي من أجل فهم الذات، في ظل التشكك وفقدان الإيمان بالسرديات الكبرى عن الوطن والدين والحضارات.

***

---

(١) قام همفري ديفيز بترجمة جزء من الرواية بعنوان *The Gospel According to Adam*، والترجمة منشورة في مدونة محمد علاء الدين (http://alaaeldin.blogspot.com.eg/2007/01/gospel-according-to-adam.html).

ولد حمدي أبو جليل في عام ١٩٦٧، في أسرة بدوية فقيرة انتقلت إلى منطقة ريفية في الفيوم وتحولوا إلى فلاحين. وبينما كان في رحلة البحث عن طريقه ككاتب، أصبح عامل بناء، وهو عمل أتى به إلى مدينة القاهرة وأتاح له معايشة مناطق مختلفة من المدينة خلال تنقله من موقع إنشائي إلى آخر. وانتهى به الأمر إلى العمل في مؤسسات حكومية متنوعة متصلة بوزارة الثقافة، كما عمل صحفيا يكتب مقالات لصحف ومجلات ثقافية[١]. وبمجرد صدور روايته الأولى **لصوص متقاعدون** في عام ٢٠٠٢ حقق شهرة ومكانة في الدوائر الثقافية[٢]. كما تمت ترجمتها إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية[٣]. أما روايته الثانية وعنوانها **الفاعل** فقد حازت على ميدالية نجيب محفوظ الأدبية لأفضل رواية في عام ٢٠٠٨.

ولم تخل شهرة حمدي أبو جليل من الجدل، فقد أدى أسلوبه في الكتابة إلى إثارة حفيظة بعض الأذواق الأدبية، لاستهانته بقواعد الكتابة الروائية واستخدامه لما يعتبره البعض لغة صادمة، ففي تقرير صحفي بمناسبة حصوله على ميدالية نجيب محفوظ على روايته **الفاعل**، أكد كاتب التقرير على الأسباب الغامضة التي دفعت لجنة تحكيم الجائزة للتصويت لصالح "نص خارج على قواعد الكتابة الروائية"، ثم يتوقف أمام المبررات قائلا: "أم لأن اللجنة والجهة المشرفة على التنظيم والمنح بحسب توجس مجموعة كبيرة من الكتاب المصريين، لديها رغبة في تسييد توجه كتابي بعينه؟" (صبحي موسى ٢٠٠٨).

وفي رواية **لصوص متقاعدون**، تسكن كل الشخصيات شقة في المبنى رقم ٣٦ أحد مباني حي منشية ناصر، وكلهم نازحون بشكل ما أو آخر سواء من

---

(١) عمل حمدي أبو جليل محررا لسلسلة أدبية هي "آفاق الكتابة"، ومحررا لسلسلة "الدراسات الشعبية"، وموظفا في هيئة قصور الثقافة التابعة لوزارة الثقافة في مصر.

(٢) كان قد نشر مجموعتين قصصيتين قبل روايته الأولى، وهما **أسراب النمل** (هيئة قصور الثقافة ١٩٩٧) ثم **أشياء مطوية بعناية فائقة** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠).

(٣) حصلت روايته **لصوص متقاعدون** في ترجمتها إلى الإنجليزية (*Thieves in Retirement* 2006) على المركز الثاني في جائزة سيف غباش-بانيبال للترجمة الأدبية لعام ٢٠٠٧.

مناطق ريفية أو أحياء فقيرة أخرى أو مناطق أكثر ثراء في مدينة القاهرة. ومنشية ناصر حي جديد، يوضح لنا حمدي أبو جليل لأصول نشأته:

قام الزعيم جمال عبد الناصر بزيارة مفاجئة لأحد المصانع التي أنشأتها ثورته في حلوان، فوجد عددا هائلا من عمالها يبيتون فيها، وابتهاجا بتفانيهم في العمل اقترب من أحدهم وشدّ على يده بحماس واضح "شد حيلك يا بطل" فهمّ بتقبيل يده "الله يحرسك يا باشا ... عبد الحليم عبد الحليم" إنت بتشتغل ورديتين بقه" فظن أنه يستجوبه "والله يا باشا وردية واحدة سعاتك" "أمال مبتروحش ليه" "أروح فين يا باشا؟!" فارتبك الزعيم فقد ظن أن العمال يناموت في المصنع رغبة في مواصلة العمل ليل نهار وليس لمجرد أنهم لا يجدون مكانا يسكنون فيه ولكي ينقذ ثورته أشار بيده إلى منطقة خالية كانت بالصدفة على مرمى بصره "خلوهم يسكنوا هناك" فاندفع العمال بما يشبه الثورة ناحية تلك المنطقة وما هي إلا أيام حتى خرجت منشأة جمال عبد الناصر إلى الوجود (٢٠٠٤، ص٧٩)[١].

إن عبد الحليم الذي يرد في حكاية أصل الحي يدعى أيضا أبو جمال، وهو صاحب المبنى رقم ٣٦، وهو ينتمي إلى جيل من العمال الذين جاءوا إلى المدينة من الريف للمشاركة في الثورة الصناعية التي دفعت بها حركة الضباط في ١٩٥٢. وهو ابن وفيّ من أبناء الثورة، يطلق على ابنه البكري اسم جمال تيمنا بالرئيس جمال عبد الناصر. وحكاية أبو جمال هي بمثابة معادل موضوعي للالتباس الذي أصاب أحلام الثورة وإنجازاتها ومصائرها، فقد تم تعيينه وهو في الثانية والعشرين من عمره عاملا في مصنع الحرير في حلوان وأصبح واحدا من أوائل المستفيدين بمشروع التأميم الناصري والذي كان داعما لحقوق العمال. ولكنه في الرابعة والخمسين من عمره كان من أوائل ضحايا الإعفاء الإجباري من العمل الذي سببته قوانين الخصخصة الجديدة التي جاءت بها سياسات الانفتاح الساداتية

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

وتنفيذ تلك السياسات على مدار سنوات حكم مبارك. ومع تماسكه أما تقلبات الزمن ومفارقاتها، سرعان ما يتكيف مع التغيرات التي طرأت على حياته وانخرط في مشروع حياته أي "البحث عن تقدير ما، عن احترام يناسب شيبته" (ص١١)، والذي تجسد في بناء مكان خاص لنفسه أمام العمارة التي يسكنها، بحيث يكون مكانا ينظفه بعناية ووفقا لطقوس محددة، باعتباره مكانا يتيح له إيقاف المارة الأغراب والإلحاح عليهم لتناول كوب من الشاي أو الغداء، الذين "لا يجد الغريب مفرّا أمام هذا الوجه المتلهف وهذه الترحيبات الصادقة سوى أن يفي بالمراد، وينطق بالاعتراف الذي يفتش عنه أبو جمال" (ص١٣). ونجد أبو جمال يحكي قصة مختلفة، متماشية مع إعادة خلقه لشخصيته، عن أصل منشية ناصر، فيقول:

> إن جيت للحق المنشية دي المفروض تتكتب باسمي، كان ليّ شهر واحد في المصنع يوم ما جه جمال عبد الناصر، المدير كان ميت في جلده، ورحت واقفلو زي السبع وقلتلو بالفُم المليان: يا باشا احنا مش لاقيين حته ننام فيها، فراح مشاور على المنشية. كانت خرابة.. أي والله كانت خرابة، وإن كنت مش مصدقني الصورة ما بتكدبش" ويشهر صورة منبعجة يقف فيها شامخا بينما الزعيم القائد تستقر على قفاه. (ص٩٩)

إن حالة الشفقة التي تثيرها حكاية أبو جمال تأتي مقرونة بتصرفاته السوقية وأخلاقه الدنيئة، ومعياره في اختيار المستأجرين قائم على انتمائهم إلى نفس المنطقة في صعيد مصر التي ينتمي إليها، وأنهم "يعاني من زلة ما " (ص٥٢)، بحيث يمكنه ابتزازهم عند الضرورة، وهو ما لا يتوانى عن فعله. وهو منعزل عن أسرته عاطفيا إذ يقع في صراع شديد على السلطة مع ابنه جمال فيما يتصل بالتحكم في العمارة والمستأجرين.

وكل أبنائه هم من أبناء العشوائيات، وقد تشكلت هوياتهم بتناقضات المكان ومظاهر التنافر فيه. إن جمال تاجر مخدرات ولكنه أيضا كاتب ضعيف الموهبة، وهو على استعداد للتضحية بأي شيء، حتى ولو بأبنائه، من أجل راحته: "بعض

الناس يشغلهم تحسين العالم، فأنا لا تشغلني سوى نفسي الصغيرة" (ص٣٥). والابن الآخر، عامر، هو شاب وسيم أنيق وزعيم عصابة معروفة من شلة شباب الحشاشين، وهو فاشل في عمله كميكانيكي سيارات ولكنه ناجح جدا كفتوّة يخافه ويحترمه أبناء الحي. وهو أيضا مدمن للمخدرات نتيجة لاتجاره فيها مع أخيه جمال، وينفق على إدمانه من السرقة، وخاصة سرقة أفراد أسرته لأنه يعتبر أن "سرقة الغرباء إهانة لرجولته" (ص٧٦). أما سيف، وهو أصغر الأبناء فيعمل ممثلا ومطربا، كما أنه مثليّ أو بالأدق مزدوج الهوية الجنسية، ويعتبر نفسه "ممثلاً متمردًا على اختصار حياته في أداء دور واحد، فهو يعتقد أنها أرحب كثيرًا من ذلك" (ص١٨). وبعدما يقوم والده وأخوه جمال بوضعه في مصحة نفسية، يعود منها حاملا شهادة تؤكد سلامته العقلية مع ملحوظة من الطبيب ينصح أسرته بالعناية بسيف والعمل على تزويجه. والابن الرابع، صلاح، هو الشخص الوحيد في الأسرة الذي يبدو منسجما مع حياته في تلك المدينة الكبيرة، فعضويته في فريق كرة السلة بنادي الزمالك الرياضي تتيح له السفر واكتساب نمط حياة يحافظ عليه حتى بعد تركه الفريق. فهو يقضي أسبوعين سنويا كإجازة على شواطئ الإسكندرية، بما يجعل من شقته فريسة منطقية وسهلة لخطط أمير في السرقة، إذ نجد أن أسلوب حياته المائل إلى أسلوب حياة الطبقة الوسطى الحضرية يجعله عرضة لانتهاكات تأتيه من الهامش.

إن سكان العمارة من غير أبناء العائلة يمثلون طيفا من الشخصيات التي تسكن العشوائيات، فهم ليسوا جميعا من مواليد العشوائيات ولكن ينتهي الأمر بكل منهم في منشية ناصر لسبب ما وجيه. فرمضان شاعر وقاصّ، ومثله مثل الراوي، جاء إلى المنشية عند مروره بمرحلة "الأفول والملل والحكمة" (ص٤١)، فترك عمارة أبيه الأنيقة في حي حدائق القبة، وهو حي من أحياء القاهرة أكثر ثراء من منشية ناصر وإن كان مهملا، ليتخلص من زوجته، ملكة جمال بني سويف في صعيد مصر، وخلافاتها اللانهائية مع إخوانه وأخواته. وهكذا فإن حياته في ضواحي القاهرة تلائم بحثه عن الهدوء وراحة البال. وهو مفتون بزنوبة زوجة

أمير، ولكنه إعجاب من بعيد. وعلى مدار حياته لا تترسخ موهبته الشعرية رغم أن لديه صالونا شعريا يتردد عليه شباب الشعراء بانتظام. وهنالك مستأجر آخر هو الشيخ حسن القادم من الصعيد، والذي جاء إلى المنشية وقد مزقته مشاعر الذنب والندم لارتكابه خطيئة الزنا مع حماته. وبعد استقراره في المنشية واعتقاده أنه آمن بالدرجة التي تتيح له إصدار الأحكام على غيره، يرتكب خطأ انتقاد سلوك جمال الأخلاقي، فيفضحه أبو جمال كاشفا معصيته في المسجد على الملأ، فيرحل عن العمارة والمنشية. ولاستكمال طيف الشخصيات المهمشة نتعرف على عادل الشاب القبطي الذي يرحب الراوي بانضمامه إلى سكان العمارة باعتباره مثارا للشفقة. ويطلق عليه أبو جمال اسم "كوفتس"، وهي كما يشرح لنا الراوي كلمة تأتي تنويعة على لفظة "كوبت" باللغتين الإنجليزية والفرنسية وكلها تعني قبطي، "وبالنسبة لعادل تعني شيئاً آخر، شيء يفوق الإهانة وحين يسمعها ينتفض انتفاضة الملدوغ من جحر خفي، ولأن آذاننا ماهرة في التقاط ما يؤذينا فقد كان دائما ينتفض" (ص٩٠). وسرعان ما يصاحب عادل أمير وينضم إلى شلة شباب الحشاشين، ولكنه يظل غامضا للراوي الذي لا يتمكن أبدا من فهمه جيدا.

وأخيرا نجد هناك الدكتورة، وهي الممرضة التي تحولت إلى الدعارة. فهي ابنة عامل مات بسبب إحدى الماكينات في المصنع الذي كان يعمل فيه، وانتهى بها الأمر في الشارع بعدما طردتها أختها من البيت بسبب تزايد اهتمام زوجها بها، وقد وافق أبو جمال على تأجير سكن لها لأنه كان يعلم بقدرته على استغلالها. وعندما تحمي نفسها وتواجه جمال بالرفض، يطردها الأب بالقوة من بيتها بمساعدة أبنائه. وتحتل الدكتورة مساحة صغيرة من النص بما يتناسب مع قصر المدة التي قضتها في العمارة، ولكن أصولها المنتمية إلى الطبقة العاملة، وتحديدا موت والدها في المصنع وتداعيات وفاته على حياتها يجعلها، مثل أبو جمال، ضحية أخرى من ضحايا المشروع الوطني الملتبس. وعلى مستوى آخر فإن دراستها وعملها كممرضة لم يضمن لها حياة كريمة، وأجبرها على اللجوء إلى مهنة الدعارة المتاحة منذ القدم للنساء.

والشخصيات النسائية الأخرى ليست متطورة بنفس القدر الذي عليه شخصيات الرجال في النص، وهو ما لا يعني أنها أقل أهمية. فمثل كل شخصيات الرواية، تأتي صورتها من خلال عيني الراوي، وهو نفسه أحد سكان العمارة، ومن ثم يأتي تصويره لجيرانه إلى حد كبير بناء على ما يعرفه عنهم وقدرته على تكوين رأي بشأنهم. فنسمع عن زنوبة زوجة عامر التي تغازل رمضان، وعن زوجة رمضان، ملكة جمال بني سويف. أما أم جمال، زوجة أبو جمال، فهي أكثر الشخصيات المربكة للراوي، فحكايتها تذكره بجدته بما يجعل حكايتها أقرب إلى أن تكون حياة كل امرأة. فهي تقضي الليل بطوله تصلي وتدعو الله أن يجعلها رجلا، ولكنها تصحو مبكرا كل صباح لتواجه خيبة أملها. وهذا الحسد الذي تشعره المرأة تجاه الرجل يضرب بجذوره في التحيزات المجتمعية التي تفضل الأبناء على البنات، فوالدة أم جمال، واسمها نقاوة، والتي اتخذ زوجها سبع زوجات بعدما أنجبت له ابنة، قامت بالتخلص من ابنتين أنجبتهما، بل وندمت على عدم تخلصها من ابنتها أم جمال بالطريقة نفسها وهي طفلة صغيرة، بما يزيد من مشاعر ابنتها أم جمال بأنها منبوذة. إن سياستها لضمان سلطتها في الأسرة عن طريق التخلص من بناتها هي مسألة تذكر الراوي بجدة والدته، والتي كان اسمها هي الأخرى نقاوة، والتي بعدما جاء زوجها بزوجة ثانية صغيرة قادرة على إنجاب المزيد من الصبيان، انتقمت منه بضمان عدم بقاء أي من أولاده الصبيان على قيد الحياة. وعلى الرغم من كونهن جميعا ضحايا النبذ والعنف الاجتماعي فإن كل امرأة منهن تستوعب العنف وتستبطنه وتعيد إنتاجه.

إن الراوي يصور سكان العمارة في صورة تهكمية ساخرة، مع الكشف عن أوجه التنافر والتصنّع والسخافة في المواقف المختلفة. إن رمضان الشاعر الذي يتوجه إلى منشية ناصر بحثا عن البيئة الهادئة التي تمكنه من التفكير والتأمل ولديه "عدة التفكير" التي يعتني بها: "والأدق أنه لا يفعل شيئا سوى الاهتمام بها، النظارة السميكة ذات الإطار الأسود والسلسة الفضية، والبايب" (ص٤١-٤٢). ويخبرنا الراوي أن شهرته الأدبية ازدادت بعد موته مقارنة بحياته، إذ توجت مسيرته بكتاب

تضمن كتاباته الشعرية المهمة ومرثية مناسبة تعلي من حياته ومنجزه، وهي إشادة وتحية كبيرة تتعارض في مفارقة واضحة مع ما يعرفه القارئ والقارئة بالفعل عن رمضان وظروف حياته، إذ تقدم رؤية بديلة وكاشفة لكيفية بناء الشهرة الأدبية وكذلك الذائقة الأدبية. أما بالنسبة للشيخ حسن، فإن النص يضع توبة الشيخ حسن في ضوء جديد إذ يصورها باعتبارها عملية تجارية أكثر من كونها رحلة روحانية: "ولم يترك فرصة لاغتنام الحسنات إلا واقتنصها ... فالحسنة في نظره نوع من الحساب المصرفي الذي ينمو " (ص٤٨).

هذا وقد تم تفسير النبرة الساخرة التي تسود رواية حمدي أبو جليل بوصفها مؤشرا على رؤية الكاتب الإصلاحية، وأضفت عليه لقب "الإصلاحي اللاذع" (محمود قرني ٢٠٠٢، ص١٠). ويرى محمد بدوي أن "السخرية تعبير عن القهر بقدر ما فيها من مرارة مكبوتة، ولكنها تتجاوز ذلك حين تنظر على العالم بعيون الشك (محمد بدوي ٢٠٠٢، ص١٦). ومن الجدير هنا الإشارة إلى رد حمدي أبو جليل على عبارة "الإصلاحي اللاذع" التي وردت على لسان محمود قرني في المقابلة الشخصية التي عقدها معه، إذ يقول: إن من المشاكل التي تواجه الكتابة الساخرة في العالم العربي هو اعتبارها بمثابة النقد الإصلاحي اللاذع، في حين أن السخرية هي أداة فعالة لفهم التناقضات والتعامل معها بموضوعية. فالتناقض هو العلامة المميزة للسخرية، ومن ثم فإن السخرية من شخص ما لا تعني بالضرورة نقده وإنما هي محاولة لفهمه وتمثيله بتناقضاته تلك. ويضيف حمدي أبو جليل قائلا: إن السخرية أتاحت له الابتعاد عن ذاته وخلقت مسافة موضوعية لا مجال فيها لمشاعره الشخصية، ومن ثم لا يعتبر نفسه إصلاحيا لاذعا لأنه لا يصلح للقيام بدور إصلاحي أصلا (محمود قرني ٢٠٠٢، ص١٠). وتأتي السخرية اللاذعة عند حمدي أبو جليل بمثابة محاولة جادة لفهم التعقيدات في الهويات التي ظهرت في المساحات الجديدة اللاوطنية. وهو معني تحديدا بتتبع معاني الرجولة تبعا لتصورات وتصرفات شخصياته. فعند تقديمه شخصية سيف لأول مرة، وهو ابن أبو جمال ومزدوج الهوية الجنسية، يتأمل الراوي الحدود المفروضة على الهويات

والأدوار الاجتماعية، ومن ثم يعبر عن تعاطف عميق مع أزمة سيف: "بشكل ما في أعماق كل منا ممثل مسكين يؤدي دوراً واحداً طوال حياته .. دور محدود بظروف العمل والأسرة واللياقة والتقاليد وضمائرنا التي لا ترحم" (حمدي أبو جليل ٢٠٠٤، ص١٧). ولهذا السبب نصدر أحكاما قاسية على الأشخاص الذين لا يخضعون لتلك الأدوار والصور المفروضة، ولهذا السبب أيضا قامت عائلة سيف بإدخاله مصحة نفسية لعلاجه مما اعتبرته سلوكا غير عادي وشاذا، وكذلك للحفاظ على مكانة العائلة الاجتماعية. ليس سيف هو الوحيد الذي يعاني للتصالح مع هويته الجنسية، فكل الرجال في الرواية يتوقفون أمام معنى الرجولة، وما الذي يعنيه أن يكون المرء رجلا في المجتمع. ونجد أن حمدي أبو جليل يتناول بعض الخصائص النمطية المتعلقة بالرجولة ويوظف أسلوب السخرية لفهم تلك التناقضات:

> عامر .. فتوة ناجح فلا يوجد واحد في منشية ناصر إلا ويرتعب منه، فهو يتميز بنوع من الشجاعة لا يتوافر سوى لحيوان مفترس، فعلى ضعف بنيته كان على استعداد لمصارعة الشارع كله .. يخلع قميصه أولاً ثم يهوى بيده على صدره المتواضع بلكمتين بعدهما لا يمكنك سوى أن تموت في جلدك من مجرد نظرته، يحافظ على شهامة ومجدعة لا تجدها سوى في المجرمين المحترفين، ويبحث دائما عن معنى للرجولة، معنى غامض حتى بالنسبة له، فكل ما يعرفه عنه هو القوة، القوة الغاشمة الجديرة بشق الناس نصفين، أحدهما الرجال الشجعان المنتصرون، والآخر غير الرجال المنهزمين. (ص٧٥)

كذلك يخضع تعريف جمال للرجولة إلى تحليل دقيق. فأثناء طرده للممرضة الدكتورة عنوة من العمارة، وبينما نراها تصارعهم وتكاد تنتصر عليهم "جمال لاحظ أن ثدييها بدون مشدات، فوجد الفرصة سانحة لضرب عصفورين بحجر واحد، تنتصر العائلة، ويدافع عن رجولته المهدرة، فقبض بقوة على ثدييها ولم يتركهما إلا بعد أن أعلنت الاستسلام ووافقت على ترك البيت" (ص٥٣). إن الصورة، التي توضح تبرير العنف الذي استخدمه جمال ضد الممرضة باعتباره

فعلا يدعم به عائلته ويحمي به شرفه ورجولته "المهدرة"، هي صورة بالغة المفارقة، ولكنها تشير في الوقت ذاته إلى ظاهرة اجتماعية سائدة ترى في المرأة القوية تهديدا لهوية الرجل، بما يؤدي إلى عدوان الرجال على النساء باعتباره تعبيرا عن الرجولة.

إن أكثر الشخصيات الرجالية اكتمالا في الرواية هي شخصية الراوي الذي يحكي الأحداث من وجهة نظره، كما أنه يقوم معظم الوقت بدور الراوي العليم إذ يكشف خبايا ما يدور في رؤوس الشخصيات الأخرى. والراوي من أصول بدوية، ويتماهى مع جذوره البدوية ومع قبيلته. ووالده كغيره من البدو الذين هجروا الصحراء للحياة في ضواحي المدينة، وعمل خفيرا، وهو عمل يكثر قيام البدو به لشهرتهم بالشجاعة: "فحياة الترحال في الصحارى تفرض نوعا من الجرأة .. والترحال يشبه الموت" (ص٢٣). ولكن صورة البدوي الباسل النمطية تلك هي أقرب إلى الشخصية الأسطورية عن الواقعية، فقد ترك البدوي الصحراء واستوعبته حياة المدينة. فالراوي على سبيل المثال ينتمي إلى جيل من البدو الذين على الرغم من فقدانهم أرضهم "لم يخجلوا من زراعة بقايا أرضهم" (ص٥٦). فباعتباره بدويا فلاحا اكتسب خصائص تجعله يبدو في أعين أعدائه من الفلاحين رجلا فقيرا منشغلا بأمور حياته، ولكنه في أعين أبناء قبيلته يعتبر بدويا "يتطاير الشرر من عينيه" (ص٥٧). وفي الوقت نفسه فإن تلك الشجاعة البدوية المثالية يضعفها سرد الراوي لآليات البقاء التي يتبناها عند انتقاله إلى المنشية، فقد أصبح السلوك الصحيح والتعفف وبعض الحماقة، باختصار، أدواته التي يستخدمها في التعامل مع الخوف: "الخوف هو الملجأ الآمن لمن هم في مثل حالتي، فمن الطبيعي أن يكون الواحد خائفا وهو واقف على قمة جرف سحيق، أو عندما يقابل مجموعة كبيرة من الغرباء" (ص٢٠). إن هذا الخوف هو أبعد ما يكون عن الشجاعة البدوية والتي تمثل حالة عامة تصاحب الاستقرار في مكان معين. إن الاستقرار، أو وضع نهاية لأسلوب الحياة البدوية، والانتقال إلى مساحات ريفية ثم حضرية، قد أدت

بالضرورة إلى إحداث تحول في هوية البدوي، وفي القيم والممارسات المتصلة بالرجولة البدوية.

وعند سؤاله عن الأسباب التي جعلته يهجر البيئة البدوية التي أشاد بها في أعماله المبكرة، يرفض حمدي أبو جليل الخضوع لمكانة رمزية لمفهوم جوهري ومحدود للهوية البدوية، ويرى أن في ذلك تناقضا مع أزمة البدوي الوجودية الحالية. فعلى مستوى الواقع ترك البدوي المصري الصحراء وينتقل حاليا على أطراف المدن باحثا عن الاستقرار. ولا يعني ذلك معارضته أو إنكاره لبداوة ذاكرته، لأنه وإن كان قد هجر الصحراء فإنه يحتفظ بها كملاذ يتمسك به كي لا يفقد هويته. وهكذا لم تهجر رواية لصوص متقاعدون في رأيه الحياة البدوية، وإنما سعى حمدي أبو جليل إلى الكشف عن ازدواجية الوعي البدوي من حيث الصحراء التي تعيش داخله والمدينة التي يعيش فيها. وهي تعبر عن سعي إلى التعايش دون صخب أو صدام (محمود قرني ٢٠٠٢). وبشكل عام لا ترد الأماكن في الرواية في تعارض ما بين إحداها والأخرى ولكنها أقرب إلى أن تمثل امتدادا في حالة تقلب وتحول، فمعظم سكان المنشية من ذوي أصول ريفية ويأتون للمنشية بقيمهم وممارساتهم الريفية، فهي "تشبه القرية، وسكانها القدامى مثل أبو جمال في النهاية أهل وزمايل في مصنع حلوان، وكل بيت يعرف بالضبط أسرار البيوت الأخرى ويستر عليها، ولا يقبل مطلقاً أن يأتي غريب ويفضحها هكذا" (حمدي أبو جليل ٢٠٠٤، ص٤٩-٥٠). كذلك فإن الراوي يخبرنا أن "المنشية حالة هجين بين القرية والحي العشوائي" (ص٨٠).

لقد كثر الحديث عن كيفية تحول هذه المستوطنات غير الرسمية إلى جيتوهات منعزلة عن المدينة الحديثة، ينفصل سكانها عن جذورهم وأعرافهم الاجتماعية السائدة. وفي هذا الإطار وصفت دينا حشمت منشية ناصر باعتبارها مساحة كالجيتو، كما ترى أن الرواية "نص يضع قواعد اجتماعية مغايرة تماما لتلك

التي تسود في المجتمع، بل ويهدف إلى إقامة نظام قيم مضاد" (دينا حشمت، ص١٥١)[1]. وتقوم فكرتها الأساسية على أن معظم شخصيات هذه الرواية لا تلتزم بنظام السلوك الأخلاقي الاجتماعي، وتجد في استخدام المؤلف لأسلوب "ساخر للغاية" بما يتيح له وصف شخصياته دون إصدار الأحكام عليهم بناء على أسس أخلاقية. وتختم دينا حشمت حديثها قائلة: " ومن ثم، فإن هذا النوع من التصرفات وهذا النوع من الكتابة يعطي انطباعا بعالم يعمل حسب نظام قيمه الخاص ويكاد يكون منفصلا عن العالم الخارجي" (دينا حشمت ٢٠٠٦، ص١٥٢).

ولكن منشية ناصر أكثر من كونها جيتو هي مساحة عتبية تقع على أطراف المدينة ولكنها لا تزال جزءا من المدينة، بل وتتوغل إلى وسط المدينة. ونجد حمدي أبو جليل، بأصوله البدوية (Bedouin)، يصف المكان بوعي بداوي (nomadic) يتماشى مع الحراك والانفتاح وغياب اليقين، كما يطرح أسئلة حول مثال الرجولة لا بهدف إصدار الأحكام أو طرح نظام مقابل، وإنما لتجاوز الثبات وفهم الاحتمالات والإمكانيات المتعددة. ويقوم حمدي أبو جليل بتوظيف حالة الغموض وغياب اليقين في أسلوبه السردي، فأول كلمة يفتتح به روايته "افرض" تدعو القارئ إلى افتراض أنه يعيش حياته كشخصية من شخصيات الرواية. ويقوم الراوي بشكل متكرر بقطع السرد لتأمل دوره كشخصية في الرواية، بما يؤكد على أن لحكايته احتمالات كثيرة وأن في إمكان شخصيته أن ينتهي به الأمر وهو يلعب أدوارا مختلفة. ولا يقتصر تعدد الأدوار على الراوي، فهنالك عدة سرديات بشأن نشأة الأماكن وأصولها، وهو ما يتضح من وجود حكايتين عن نشأة منشية ناصر. وهي نفس الآلية المستخدمة في شرح سبب كراهية عادل للقب "كوفتس"، فإحدى الحكايتين تشير إلى لحظة درامية في طفولة عادل، إذ نجد كل الأطفال الآخرين يشربون من قلة، بينما يلقيها هو على رأس الشيخ، فيستهدفونه بالأذى بما يحوله إلى "آخر"، أو ربما لم يحدث شيء من هذا القبيل وسمح له الشيخ بالشرب كغيره

(١) كتاب دينا حشمت هو ترجمة إلى العربية عن الفرنسية قامت بها المؤلفة لرسالة الدكتوراه الحاصلة عليها في عام ٢٠٠٤ من جامعة باريس ٣: السوربون الجديدة.

من الأطفال ولكنه نظر إليه نظرة توقعها عادل (ص٩٠-٩٣). ففي المساحات العتبية تكون الهويات غامضة وغير محددة وغير ثابتة وقابلة للتجاوز.

***

بدأ أحمد العايدي، المولود عام ١٩٧٤، حياته العملية كمصمم جرافيك، ثم عمل كاتب سيناريو لبرامج المسابقات والأفلام، ثم أخذ في كتابة قصص الناشئة والشباب في دار نشر خاصة هي دار "المبدعون للنشر". كما عهد إليه الكتابة في سلسلة من كتب الكومكس المصورة وعنوانها **المجانين**، والتي كان القصد منها إصدار على هيئة مجلة "ماد" (Mad) أي المجنون الأمريكية. وفي الواقع فإن المسودة الأولى من كتاب **أن تكون عباس العبد** كان أحمد العايدي قد كتبها كجزء ثان في المجلة، ولكن الناشر لم يقبل بالكتاب، وبعد تعرضه للرفض من عدد من دور النشر، صدرت الرواية عن دار ميريت(١).

وتدور الرواية حول جيل من الشباب الساخط والمحروم من الحقوق والذي يعيش في حالة من الصراع من أجل الوصول إلى معنى للعالم الكابوسي الذي يحياه. ونجد الراوي ناقما وغاضبا من العالم ومن الناس، ويعلن تمرده على النظام السائد، مناهضا كل القواعد والأعراف الاجتماعية. وينطلق في رحلة لاكتشاف الذات فيترك نفسه فعليا في البرية بلا بوصلة أو خريطة:

من أنا؟

أنا هو أنا ولديَّ أسبابي، وليس لديَّ ما يجعلني ممتنا لك أو لغيرك ...

توقفوا عن تقييمي.

تقبلوني كما أنا، لا كما تريدون لي أن أكون. (ص١١-١٢)(٢)

---

(١) حازم أبيض، "**أن تكون عباس العبد**: خطوة جريئة تقتحم العالم السري للشباب وتبتكر وسائل السخرية من الحكايات الكبرى"، http://www.arabworldbooks.com/ArabicLiterature/review20.htm

(٢) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

ويخبرنا الراوي عن صديقه عباس العبد الذي يصدمه ويبهره في الوقت ذاته، فيصوره على أنه نموذج الشخص غير المنتمي اجتماعيا أي قذر ومقزز وغير اجتماعي، ومع ذلك يكاد يعبر عن حكمة غريزية أو موقف منطقي من الفوضى المحيطة به. ويشعر عباس بالشفقة على صديقه الجديد حينما يكتشف أنه ليس له أية معارف من جنس النساء فيرتب له لقاء مع عاهرتين في الوقت نفسه، واسم كل منهما هند. ويحاول الراوي في نهاية الأمر الانتقام من عباس بأن يقنع إحدى العاهرتين بكتابة رقم هاتف عباس المحمول على جدران دورة المياه في مراكز التسوق الكبيرة (المولات). أما الشخصية الرجالية الأخرى في الرواية فهي شخصية عوني، عمّ الراوي، وهو طبيب نفسي قرر استخدام ابن أخيه كفأر تجارب في تجربة نفسية تنتهي بكارثة، إذ نكتشف في النهاية أن الرجال الثلاثة هم شخص واحد، وأن الراوي مصاب بمرض الفصام (الشيزوفرينيا) بينما عباس هو الأنا العليا للراوي.

ويستهل أحمد العايدي الرواية بإهداء غير مألوف إلى "شركائي في الجريمة بترتيب التورط ..."، فيبدأ بوالده ووالدته ثم يحدد أسماء بعض الكتاب والأصدقاء، أما أول تلك الأسماء فهو تشاك بولانيك وهو كاتب أمريكي ومؤلف الرواية الأولى الشهيرة "نادي القتال" (Fight Club) الصادرة عام ١٩٩٦ والتي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي في عام ١٩٩٩ وصار من الأفلام ذات قاعدة واسعة من المعجبين. وتدور هذه الرواية حول الأزمة التي أصابت الرجولة الأمريكية كنتيجة للحياة في مجتمع طغت عليه القيم الاستهلاكية ونظام قائم على النفاق يروج له الإعلام، وينتمي بطل الرواية إلى الجيل إكس عند دوجلاس كوبلاند (وهو الجيل المولود في ثمانينيات القرن العشرين في مجتمع تستشري فيه القيم الاستهلاكية كما صوره في روايته الصادرة عام ١٩٩١ بعنوان "الجيل إكس: حكايات لثقافة متسارعة" Generation X: Tales for an Accelerated Culture). وهذا ويلفت بطل رواية "نادي القتال" الانتباه إلى مشاعر الخيانة التي يمر بها أطفال التاريخ الذين يحتلون موقعا وسطا "حيث يربينا التليفزيون على قناعة بأننا يوما ما سنكون مليونيرات ونجوما سينمائيين

ونجوم موسيقى الروك، ولكننا لن نحقق ذلك" (Palahniuk 2005, 166). وفي محاولة لإنقاذ رجولته الضائعة ينضم أولا إلى مجموعة "الرجال الباقون معا" ثم يقوم مع تيلور، والذي يمثل الأنا العليا عند البطل، بتأسيس نادي القتال لمساعدة الرجال، وكثير منهم من أصحاب الوظائف المكتبية، لاستعادة رجولتهم عبر ممارسة العنف الخارج عن السيطرة، مما يؤدي إلى "مشروع الدمار" الذي يشعل سلسلة من الأعمال التخريبية: "أردت تدمير كل ما شيء جميل لم أملكه قط ... تحطيم الحضارة كي يمكننا أن نصنع شيئا أفضل من حطام العالم" (Palahniuk 2005, 123, 125)

ومن الواضح أن لرواية تشاك بالانيوك تأثيرها المهم على رواية أحمد العابدي، حيث توجد بين الروايتين مساحات من التوازي، ففي رواية **أن تكون عباس العبد** يعاني البطل هنا أيضا من الأرق، ويمثل عباس الأنا العليا للبطل، وعباس هو ذلك الجانب من شخصية البطل الذي يتحرك لحل الأزمة، كذلك نجده يفكر ويمارس أعمالا تخريبية وسلوكيات معادية للمجتمع، وتركز الرواية على الثقافة الاستهلاكية السائدة والتي طغت على القيم الاجتماعية، ونجد أيضا أن عباس، مثل تيلور، يتخذ صورة الشخصية الأسطورية. أما على مستوى البناء الروائي فنرى تكرارا لبعض الجمل وكأنها مقطع متكرر في أغنية أو قصيدة، وأخيرا فإن هذه الرواية هي الأخرى تدور حول "الرجولة المجروحة".

ومن ناحية أخرى، فإن الروايتين غير متطابقتين على الإطلاق من حيث الأفكار الرئيسية والنقاط الأساسية. ففي رواية أن تكون عباس العبد ليست أزمة الرجولة مجرد من تداعيات الثقافة الاستهلاكية المستشرية ومنطق السوق النيوليبرالية، بل هي في الأساس نتاج للأزمة التي تعرضت لها المشاريع الوطنية ما بعد الكولونيالية أو الأحلام الفاشلة للحركات القومية. فنرى بطل الرواية هنا، مثل كثير من أبطال روايات صنع الله إبراهيم، يعاني من وعيه العميق بالفجوة الفاصلة بين الحلم الوطني بالتقدم والازدهار وبين الواقع الاجتماعي والسياسي

البائس المحيط به. فالرواية تتحدث عن الهويات ما بعد الكولونيالية الجديدة وعلاقتها بالسرديات الوطنية، وتناول أحمد العايدي لفكرة الرجولة المنكسرة تبتعد بقدر كبير عن تناول الأجيال السابقة من الكتاب للفكرة نفسها، وخاصة جيل الستينيات. فمن ناحية نجد أمامنا الراوي رجلا غاضبا ومهزوما يعاني من كل المخاوف التي يمكن تخيلها، المعروفة منها وغير المعروفة، وهو يميز نفسه وجيله عن جيل الستينيات كالآتي:

في مصر كان هناك جيل "النكسة".

نحن الجيل الذي يليه. جيل "معنديش حاجة أخسرها".

نحن جيل من المتوحدين نحيا تحت السقف نفسه، مع غرباء لهم أسماء تُشبهنا. (ص٤١)

إنه صوت البطل وهو يحاول أن يبدو شجاعا وكأن الأمر لا يعنيه في شيء، ولكن الأمر يهمه، فهو يدرك أنه يكذب على نفسه حين يدعي أنه ليس لديه ما يخسره، ويواصل تمسكه بأحلامه القديمة. وهكذا يظل الراوي إلى حد كبير امتدادا لجيل الستينيات، "جيل النكسة" الحزين على انهيار الحلم. أما عباس، فهو على الجانب الآخر نموذج أولي لنوع جديد من الرجال يمثل 'رجولة ما بعد الوطنية'، ويقع أسلوبه وتصرفاته حرفيا خارج النظام القيمي الوطني الذي كان مثارا للاحتفاء به وتذكره بشيء من الحنين إليه، أو ينعاه كتّاب الأجيال السابقة. ففي حوار مع عباس، يقول الراوي:

قلت له بأننا لن نتقدم أبدا ما دام من هم على شاكلته بيننا.

هواة قتل الوقت وجمع السحالي إلى آخر القائمة نفسها.

ستظل الفجوة بيننا وبين الغرب مستمرة ما دمنا نتساهل مع التاريخ كطالب بلا ولي أمر.

(الغرب) و(الشرق)

(هناك) و (هنا). (ص٣٩)

ويرد عليه عباس غاضبا:

أتريد أن تتقدم؟؟

إذن احرق كتب التاريخ، وانس حضارتك الميتة الثمينة.

توقف في استحلاب الماضي.

اتلف تاريخك الفرعوني. (ص٣٩)

وفي حوار آخر عن معنى الحياة والسعادة، يقول عباس:

نحن لا نبحث عن المال لذاته كما نظن. نحن نبحث عن (أوبشنات) أكثر.

أليس (الجحيم) بتبسيط مُخل هو انتزاع (الأوبشن)؟

... السعادة ليست المال ولا الصحة ولا الجمال أو السطوة.

السعادة هي (الأوبشن). قل لي ما هي (أوبشناتك) أقل لك من أنت. (ص٩٩)

إن عباس هو نتاج العشوائيات، أي تلك المساحات الحضرية الشعبية الجديدة التي ظهرت وعلاقتها بأجهزة الدولة وهياكلها علاقة ضعيفة أو غائبة. ويمثل عباس جيلا من الذوات المهمشة التي لم تندمج أبدا في المخيلة الوطنية بشأن التقدم وبناء الدولة الحديثة، وتتجسد في شخصه الرجولة ما بعد الوطنية التي تتعارض مع التعاليم والقيم القديمة. وهو من ثم شخصية مبهرة في نظر الراوي لأنه وجد لنفسه مخرجا من المأزق الوطني السائد في المنطق القائم على الثنائيات المتعارضة: نحن مقابل هم، التراث مقابل الحداثة، الشرق مقابل الغرب. إن عباس، مثله مثل تيلور، يقوم بفعل إيجابي في مواجهة المشكلة، ولكن على النقيض من تيلور لا يقوم الحل عنده على الانخراط في حملة تدميرية ضد المجتمع الذي ينفر منه، وإنما

الحل لديه هو العثور على سبيل آخر للحياة دون الخضوع للأنماط المفترضة بشأن نماذج الرجولات المثالية.

•••

حظي محمد علاء الدين (المولود عام ١٩٧٩) بالإشادة النقدية بعد نشر روايته الأولى **إنجيل آدم** في عام ٢٠٠٦. وكان محمد علاء الدين قد بدأ حياته العملية في عام ٢٠٠٠ مثله مثل أحمد العايدي بالكتابة لمجلة **مجانين** المصورة والصادرة عن دار مبدعون للنشر. وهو كاتب سيناريو مستقل ومؤلف لكتب الكومكس المصورة، كما يشارك في ورش الكتابة الإبداعية للأطفال. وفي عام ٢٠٠٢ شارك في ورشة دولية عن كتب الأطفال أدت إلى إصدار كتاب **مغامرات الأمير سيف بن ذي يزن** باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية(١). وتنتمي رواية **إنجيل آدم** إلى نوع جديد من الكتابة التي يدخل فيها الجيل الجديد من الكتاب الشباب تجارب جريئة لكسر القواعد الأدبية وكذلك المحرمات الاجتماعية والسياسية. وقد أثارت الرواية فور صدورها كتابات أشادت بها بوصفها تشكل نقلة على مستوى النوع الأدبي والتجريب في النص السردي في مصر (إبراهيم فرغلي ٢٠٠٦)، وعلى النقيض من ذلك تم وصف الرواية أيضا "نص هلوسي يدور داخل رأس شخص مجنون" (ميشيل حنا). إن هذين الرأيين المتنافرين يشهدان على الجدة والأسلوب التجريبي في الرواية وكذلك الأثر الصادم الذي أحدثته في الساحة الأدبية. وتتضمن الرواية في بدايتها تحذيرا للقارئ بأن النص سيأخذه في رحلة شاقة بصحبة الشخصيات وتحت عين الشمس الحارقة التي ستكشف وتحرق: "عين

---

(١) كانت تجربة محمد علاء الدين الأدبية الأولى هي مجموعة قصصية بعنوان **الضفة الأخرى** والتي صدرت عام ٢٠٠٣ عن هيئة قصور الثقافة التابعة لوزارة الثقافة المصرية. وفي عام ٢٠٠٤ فازت روايته غير المنشورة وعنوانها **الدوائر** بالجائزة الثالثة في مسابقة هيئة قصور الثقافة المصرية. وقد أعقب ذلك بتأليف روايتين وهما **اليوم الثاني والعشرون** (القاهرة: دار العين، ٢٠٠٧) ورواية **الصنم** (القاهرة: دار العين، ٢٠٠٨)، ومجموعة قصصية بعنوان **الحياة السرية للمواطن** (القاهرة: ميزان، ٢٠٠٨).

الشمس تنظر نظرة ثاقبة إلى الشارع. تنهمر سياطها على رءوس المارة وظهورهم. العرق اللزج ينساب على جبهتي وأنا أمشي بتؤدة محتمياً بظلال العمارات عن يميني. منفتح أمامي الميدان العريض بعد خطوات قليلة ووجهه يلمع من العرق هو الآخر. لا أعرف الذنب الذي ارتكبته لتلسعه الشمس بنظراته على هذا النحو." (محمد علاء الدين ٢٠٠٦، ص٩)[١]. ثم يلاحظ الراوي وجود "صدر بارز من تحت بلوزة ضيقة" (ص٩)، ومع رغبته الاقتراب من المرأة الشابة دون أن يعرف كيف يفعل ذلك، ومع عدم ثقته فيما يتصل بهويتها وكيفية رد فعلها تجاهه، أو ماهيتها، ينطلق في رحلة خيالية يستكشف فيها عدة هويات مدفوعا بالعبارة التالية: "لو كنت شخصا آخر" (ص٩). إن كلمة "لو" الافتراضية تثير سيلا من الشخوص والمواقف الافتراضية، تدور كلها في عقل الراوي ويتم تصورها باعتبارها كلها مظاهر ممكنة لهويته. وتستند الشخوص إلى تعبيرات نمطية عن الرجولة والذكورة والتي تم اختزالها إلى مواقف ذهنية أحادية أي بمثابة صيغ حديثة لمفهوم "الحالات المزاجية" (humours) التي كانت موضوعا للسخرية التهكمية في الأعمال الأدبية (Manippean satire): مثل شخصية الأبله الأرعن، والرسام الحساس، والفنان البوهيمي الشرس، والميكانيكي الأصلع القبيح، والرجل العجوز المحترم، والشرطي الحازم، ورئيس التفتيش المتهور المبتذل. ويتم المبالغة في تصوير غريزتهم الحيوانية الأساسية، وهي في الغالب الجانب الأسود في شخصياتهم، بما يخلق مشهدا كرنفاليا من الأنماط والأجساد المتنافرة. وينجح محمد علاء الدين في بناء سيناريو افتراضي مزدحم بالأنماط البشرية ذات البعد الواحد ممن تتجسد حالاتهم المزاجية في لغة الكلام التي يستخدمونها في سماتهم الجسدية. إن الرواية كرنفالية بالمعنى الباختيني (نسبة إلى ميخائيل باختين)، فهي تقوض البنى القائمة والأنظمة الاجتماعية عبر استخدام أسلوب السخرية التهكمية والمحاكاة الساخرة المبالغ فيها، وكل الحقائق موضع تساؤل وتشكيك ومعارضة، والمنطق

---

(١) كل الاقتباسات الواردة هنا مأخوذة من هذه الطبعة.

المعقول مقلوب رأسا على عقب، ويحل الارتباك والفوضى محل النظام والاستمرارية والبنية الخطية المتواصلة.

وفي الرواية شخصيتان نسائيتان، وهما أيضا أحاديتا-الأبعاد تصور كل منهما نمطا لا شخصية مكتملة الأركان. ولكن على خلاف الشخصيات الرجالية يتم تقديمهما من خلال أعين النظام الاجتماعي الأبوي الذي يختزل النساء في دورهن الجنسي. والشخصية النسائية الأولى هي المرأة التي تفجر الأحداث ويتم تكرار الإشارة إليها، فيما يشبه المقطع الغنائي المتكرر، بوصفها "الفتاة بارزة الصدر لينة المؤخرة" (ص١٠). أما المرأة الثانية فهي أكبر في العمر وبالتالي يتم الإشارة إليها بمسمى "السيدة الأربعينية" (ص٢٩). وهنا أيضا يتم التركيز على سماتها الجسدية/الجنسية ممثلة في "بيضاء الساقين" (ص٢٩). ويتم تسليط الضوء باستمرار على عمرها، في إشارة إلى التراجع الدائم في رأس المال الاجتماعي لدى النساء الكبيرات في السن كأدوات جنسية. ونجد أن كل الإشارات إلى النساء هي إشارات تحقر النساء وتحطّ من قدرهن بما يبين طبيعة العلاقات المنحطة المرغوبة والقائمة بين مختلف شخصيات الرواية.

وكل الشخصيات الرجالية تشتهي إما واحدة منهما أو الأخرى، ويتم الكشف عن ملامح شخصياتهم بينما يتأملون كيفية التودد من هاتين المرأتين أو التعامل معهما. فعند تفكيره في "فتاة بارزة الصدر" يتخيل الفنان البوهيمي الشرس نفسه: "أصفعها وأركلها وأدس إصبعي فيها بطريقة تؤلمها" (ص١١)، أما اكتساب شخصية الفنان التشكيلي المرهف فتؤدي إلى سيناريو مختلف اختلافا تاما:

> لأتذوقها برفق كما أفعل بالنبيذ الفرنسي، وربما هي لن يعجبها ذلك لأنها تريد من يزج بنفسه فيها بقوة بغل ويعاملها كقطعة لحم يجب طعنها وتقطيعها لتسوى بصورة أسرع وأوفق. لن أرضى بذلك لأن تعليمي الفرنسي وإقامتي بالخارج جعلاني أنظر إلى النساء كحلوى ذات مذاق فردوسي يجب قضمها سنتيمترًا فسنتيمتر. (ص١١)

وشخصية الفنان المرهف مثيرة للاهتمام إذ تتطور شخصيته أو بالأحرى تتحول إلى أنماط أخرى، ويبدأ هذا التحول بفعل حالة فتور فني عادية أي نوع من عدم الرضا عن أوجه القصور لديه، إلى جانب رغبة عميقة في الحصول على الشهرة والتقدير. كذلك يتمنى الفنان المرهف الوصول إلى السيدة الأربعينية لأنه يملك قاعة عرض فني يرغب في إقامة معرض فني لأعماله فيها، ولكن سعيه الفني بحثا عن مصدر إلهام يجعله يتنازل عن الامتيازات المالية وسبل الراحة التي يتمتع بها، فيترك بيته الكائن في حي الزمالك وينتقل للعيش في منطقة شعبية. ثم نراه يتأمل حياة الرهبان والمتصوفين "كملاذ وكهدف نهائي لمسيرة حياتي" (ص٣١)، ولكنه يعي استمرار شوقه إلى الشهرة والاعتراف بقدره، فيتحول الفنان المرهف إلى راهب، ابن الصحراء، وزمّار حالم. وتقع عيناه على "الفتاة البارزة الصدر لينة المؤخرة" ويتمكن لأول مرة النظر إليها لا باعتبارها أداة جنسية وإنما كإنسانة، فيبهره "جمالها وعيناها الصافيتان" ويصبح بمثابة "جزء من الكل" (ص٣٢). وهكذا تظهر شخصية جديدة هي شخصية يجمع بين الرسام الحساس والنبي.

هذا ويتم استعراض أنماط متعددة للذكورة والرجولة في الرواية، ومعظمها أنماط يشار إليها بوصفها موقفًا ذهنيًا ينعكس في الصفات المستخدمة لوصفها، مثل الفنان المرهف والفنان البوهيمي، وفي بعض الحالات تعكس سماتهم الجسدية حالاتهم المزاجية بما يخلق طيفا من التجسيدات المتنافرة. فموقف الميكانيكي الأصلع القبيح تجاه النساء يتسم بالسوقية والابتذال، ولكنه يستمتع أيضا بممارسة الجنس مع الغلمان، خاصة الصبيان العاملين في ورشته. وعندما تنهره السيدة الأربعينية يعتقد أنه إن لم يكن أصلع لكان مثار إعجاب النساء، وتأتي تأملاته حول نوع الشعر الذي يعجبه، الشعر الناعم الأسود الغزير لا الشعر الخفيف المقرف (ص١٩)، مثيرة للشفقة والضحك في آن واحد. ثم يقرر أن الصلع علامة الرجولة لأن الباشا، الضابط الصارم، كان هو الآخر أصلع. إن الضابط الصارم وسيد الإبداع اكتسب كنيته من تميزه في إرهاب وتعذيب المشتبه بهم المعتقلين، وبمعنى

آخر كان مبدعا في ابتكار أشكال جديدة من التعذيب. وهو يستخدم باستمرار لغة بذيئة سوقية مهينة: "أنا الآن رئيس المباحث الجريء السوقي، ولا أجد عيبا بل طريقة أصيلة من طرائق الرجولة الحقة" (ص٢٢)، ثم يكشف كونه الأخ الأكبر الجاهل المجنون وهو الآخر شرطي ذو رتبة أصغر منه. وهو مدرك لكراهية أخيه الأصغر تجاهه بسبب التربية الصارمة التي رباه عليها، وينظر الشرطي الحازم تجاه أخيه نظرة احتقار: "علمته أن يكون رجلاً فصار فرخة" (ص٢٤).

وفي النصف الثاني من الرواية حيث يظهر الرسام الحساس-النبي باعتباره الشخصية الأساسية التي تقود السرد، يقوم الراوي بطرح بعض الأسئلة الوجودية والفلسفية الكبرى حول الهويات الجندرية، والحياة والموت، والخير والشر، ودور الدين، وطبيعة عدالة السماء. وهي مسألة تتم بذكاء إذ تقوم الأنماط المختلفة من الشخصيات بردود فعل تجاه مجيء النبي، كما يعرّفون أنفسهم ويحددون شخصياتهم تبعا لعلاقاتهم به. فيتوجه إلى الكهل المحترم إذ "لم أستطع قط أن أفهم الأنبياء والأئمة" (ص٣٢)، إذ يرى أنهم يقدمون للناس أوهاما بعوالم لا وجود لها "وقصور رمال" (ص٣٢). ولكن بسبب افتقاده إلى الثقة المطلقة في موقف واحد أوحد، نراه يقبل في نهاية الأمر باحتمال أن يكون النبى على حق. أما الضابط الصارم فيتفهم النبي لأن الأمر كله بالنسبة له هو مسألة سلطة وتحكم، فهو يتحكم في الناس باستخدام الخوف، بينما يتحكم النبي فيهم عبر الإيمان، وفي يوم من الأيام نراه يصرخ في وجهه قائلا:

"ماذا وراء نبوتك المزعومة يا أيها المتنبي؟ ما هدفك من كل هذا؟!!". أجابني على وجهه ابتسامته المشهورة "إنما أنا هنا من أجل خراف بني مدينتنا الضالة". كنت أعلم أن وراء نورانيته المزعومة عقل ذئب. كنت سيدًا لأن الناس شياه، وما دام هو يعرف ذلك فسيقودهم مثلما يقود الراعي قطعانه الشاردة بعصاه ومزماره. (ص٣٦)

كذلك نجد أن المرأتين تعثران على صوتيهما في إطار علاقتيهما بالنبي، وهو تطور يحدث على مستوى السرد حيث تعبران عن مشاعرهما بدلا من أن تكونا على الدوام موضوع نظرة الرجل. والسيدة الأربعينية هي والدة النبي، وحكايتها مزيج يجمع بين التدين والخروج على الدين: فهي لا تعلم من هو والد ابنها ولا تجرؤ على الاعتراف بذلك، ومن ثم تفعل مثل مريم العذراء، فتقول إنها استيقظت في يوم من الأيام لتجد نفسها تحمل جنينا: "كيف هذا والحجرة مغلقة ولم يدخلها بشر ليمسسنني طول الليل؟!" (ص٣٧). والسيدة الأربعينية، الأم، ومريم العذراء، تشتهي هي الأخرى الشابة بارزة الصدر الواقعة في غرام النبي. وهى تكره ابنها، النبي، لأنه إذا أصبح رجلا سيصدر أحكامه عليها، فتنضم إلى المؤامرة القائمة لقتله. ويتم الإعلان عن موقفها المتمرد ضد تنميط هويتها كامرأة حين ترفض الخصائص المرتبطة بالأنوثة: "كل الرجال يعاملونني كفرج وأنا قد تعبت .. لم لا أفعل أنا ما أريد؟ .. سأكون أنا عشيقة العاهرة ولن أخشى شيئا .. لأول مرة أكون ما أريد .. كنت أنا الرجال أخيرا. وداعا للخوف والاضطراب ولوم النفس بلا خطيئة" (ص٣٩-٤٠). أما الفتاة ذات النهد البارز والمؤخرة اللينة والتي تدرك أنها "عاهرة في نظر كل البشر" (ص٤١) فتصبح حبيبة مؤمنة بالنبي، بوصفها نموذجًا حديثًا لمريم المجدلية، تؤمن بالنبي وتغسل قدميه وخاصة عندما يتحدى حوارييه قائلا: "إن من كانت توبته أعظم من توبتها فليقذفها بحجر" (ص٤٠). ولكن شخصيتها الجديدة كامرأة مذنبة تائبة يجعلها لا تغفر ولا ترجم غيرها من الخطائين المذنبين الذين يصبحون "وقود النار المقدسة" (ص٤٢).

وفي صورة كرنفالية معتادة، يأتي ظهور النبي قرب نهاية الرواية والمؤامرة لقتله فتثير الأسئلة والاعتراضات بشأن السرديات الدينية المتنوعة، ونجد أن محمد علاء الدين ينسج حكايات سيدنا موسى وعيسى ومحمد معا ليصيغ حكاية كل الأنبياء الذين تعرضوا للاضطهاد أو المواجهة. ونسمع في النص أصداء من الكتاب المقدس والقرآن الكريم، إذ يتم تنفيذ المؤامرة لقتل النبي بواسطة اثني عشرة

رب أسرة في المدينة، وسيتناول العشاء الأخير مع حوارييه، وسينام ابن عمه في فراشه لتضليل القائمين على مؤامرة قتل النبي، وسيصعد جسد النبي إلى السماء، وسيقوم النبي من موته بعد ثلاثة أيام، ويتم طرد آدم وحواء من الجنة، ويقتل قابيل هابيل. وتثير جريمة القتل نقاشا حاميا بين آدم وحواء بشأن العدالة الإلهية – ما الذي يجعل كل أبناء آدم مسؤولين عن خطيئة قابيل، وإذا كان القدر محتوما فلماذا يجب على البشر المرور بمحن الحياة – ومناقشة حول الإرادة الحرة والاختيار. وهي مجرد أمثلة بسيطة إذ يمتلئ النص بمثل تلك الإشارات والأصداء. والأمر المثير للانتباه والاهتمام هو أن كافة الأصداء والألفاظ والأحداث الدينية هي تنويعات على الأصل، وليست محاكاة مطابقة، وهي سمة من سمات الرواية التي تعمل على زعزعة مظاهر الثبات والاستقرار، وتسلط الضوء على التردد والتنوع وتغير وجهات النظر. عن السرديات التاريخية والدينية الكبرى، مثلها مثل الهويات، ليست ثابتة، وتعدد الأصوات في الرواية يصاحبه تعدد السرديات والتنويعات والتغيرات في الحكايات الأزلية عن الأنبياء وعن الخير والشر وعن الصواب والخطأ.

ونجد أن بنية النص تتبع الشكل الدائري في اتساق مع الغموض والعتبية التي تتسم بها الهويات والسرديات في الرواية، ويتطور النص تبعا لمنطق التنوع المطرد الذي لا يمضي في خط مستقيم بل يتيح حدوث تحولات ومراجعات كبيرة. وتتكشف حبكة الرواية بإيقاع متسارع يكاد لا يتوقف فلا يسمح بوقفات أو انقطاع. وهي رواية قصيرة يبلغ طولها حوالي ستين صفحة، ولا تنقسم إلى فقرات أو أجزاء. إن هذا الإيقاع والتقدم الصارم إلى الأمام يعكس تطور الحبكة بناء على توارد الخواطر مع نقلات مفاجئة في المزاج والصوت. والعبارة الافتراضية "لو كنت شخص آخر" الواردة في بداية الرواية فتحت بالتأكيد الأبواب على مصراعيها أمام القارئ والقارئة، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل هي أبواب مشرعة

إلى السماء أم الجحيم؟ وقد وصف إبراهيم فرغلي الراوي بالمكر إذ لا يكشف شيئا عن نفسه، ويجد هوياته ورحلاته الافتراضية جهنمية[1]. وفي الأسطر القليلة الأخيرة من الرواية تكمل الحبكة دورتها الكاملة فيعود الراوي إلى نقطة البداية ولكنه الآن يكون أكثر استقرارا في هويته. ولا تزال الشمس تحرق البشر والميدان بأشعتها، ولكن الراوي لا يلحظ ذلك أو لا يأبه به: "لقد كنت أناسًا آخرين ولكنني لم أحز الفتاة بارزة الصدر لينة المؤخرة. سأكلمها ولن أكون إما قويًا أو ضعيفًا، وهي لن تكون إما طاهرة أو داعرة. خطوت سريعا عائدا إلى حيث مكانها. قلت لنفسي لابد وأن أكون أنا ولا أحد غيري. ولابد أن تكون هي ولا أحد غيرها" (ص٦٠).

ومن الإجابات المحتملة للسؤال المطروح أعلاه هو أن الافتراضات لا تؤدي إلى السماء ولا إلى الجحيم، وإنما تمكن الراوي من تجاوز المنطق الثنائي في تعريف الهويات والعالم وسردياتنا عن العالم. إن لفظة "لو" تفتح المجال أمام حالة عتبية بكل ما بها من احتمالات وفرص وقيود، وهي مساحة منفصلة عن الأفكار الصماء بشأن المجتمعات أو المؤسسات أو العلاقات، كما أنها مساحة تخرج القارئ والقارئة من حيز الراحة الخاص به أو بها، كما تتقدم في شكل دائري من صوت إلى آخر ومن هوية إلى أخرى، مع كسر مستمر للمحرمات واعتراض متواصل على الحقائق الراسخة. إنه إنجيل آدم الجديد. إن تجربته/رحلته/استكشافاته الافتراضية للاحتمالات الممكنة تقوده إلى تناول قضايا وجودية وفلسفية عن الحياة والموت، وعن الخير والشر، وعن مكان الإنسان على الأرض، وعن معنى ما هو إلهي، وعن المسائل الدينية حول مكان الشر والاختيار والمصير. وهي لا تقود إلى الجحيم وإنما إلى محالة لفهم الذات والحقيقة الإلهية.

---

(١) استخدم إبراهيم فرغلي (٢٠٠٦) عبارة "جحيم الاحتمالات".

الخاتمة

إن رواية أحمد العايدي تخلق مساحة بديلة تتيح مجالا للتعبيرات الجديدة عن الوجود. وهو يستخدم اللغة المستخدمة في غرف المحادثة على الإنترنت، ومصطلحات متصلة بمعالجة النصوص إلكترونيا مثل كلمتي القطع واللصق، "ال (copy)" و"ال (paste)" (ص١٠٠)، فيستخدم كلمات من اللغة الإنجليزية إما معرّبة أو يدخلها ببساطة كما هي في نص الرواية، وهي لغة غير مترابطة وتلقائية وقريبة من اللغة التي يتحدث بها الشباب. وتعكس بنية الجمل وصيغ الاختصارات، تلك المستخدمة في غرف المحادثة الإلكترونية (internet chat rooms) والرسائل الهاتفية القصيرة (SMS)، وخاصة بين الشباب. وقد وصفت ليزا كاكي رواية **أن تكون عباس العبد** بأنها "فظيعة، وجامحة، وغريبة الأطوار" (Kaaki 2006). فهي رواية تشغل حيزا غير مألوف وغير مستكشف أو ربما مهمشا في المخيلة الوطنية السائدة. إنها مساحة للوجود تقع خارج البنى الوطنية وأجهزة الدولة، ويقوم سكانها بصياغة قواعد وأعراف اجتماعية جديدة. إنها مساحة متاحة حاليا لأجيال تقع خارج أو في مكان موازٍ للنظام الاجتماعي الوطني.

لقد سبق وأن أشرت في الفصل السابع إلى مقولة صبري حافظ بأن الكثيرين من كتاب تسعينيات القرن العشرين هم من أبناء العشوائيات، أو المدينة الثالثة كما يصفها، حتى وإن لم يكونوا قد ولدوا فيها. إن العشوائيات، باعتبارها بمنزلة جيتوهات حديثة يقطنها الفقراء والمحرومون المنسيون من مواطني الدولة القومية الحديثة، تثير حزمة من الصور السلبية بوصفها مرتعا للشباب الضائع والجماعات المتطرفة التي تهدد النظام الاجتماعي الوطني. ففي دراسة عن الحياة في بولاق الدكرور، وهي منطقة سكنية عشوائية تقع في ضواحي مدينة القاهرة، تؤكد سلوى إسماعيل على أن تلك التمثيلات والصور السلبية "ترتبط بنظام أوسع من التمثيل الذي يقوم تصور مشاريع التخطيط العمراني فيه على الرؤى والمفاهيم الحديثة للنظام والتقدم والتحضر" (Salwa Ismail 2006, 4). وهكذا تصير العشوائيات شاهدا

ماديا ملموسا على فشل الحلم الوطني بالتقدم والرخاء. ولكن القيام برحلة إلى القاهرة في الألفية الجديدة يكشف عن أن العشوائيات ليست مساحات منفصلة بذاتها واقعة على ضواحي المدينة، بل قد توغلت داخل المدينة أو بالأحرى صارت جزءا لا يتجزأ من المركز الحضري وحياته اليومية. إن صفة "العشوائية" بما تعنيه من الفوضى وغياب التخطيط وعدم الالتزام والخروج على القواعد قد أصبحت سمة مميزة للمدينة ما بعد الكولونيالية الحديثة. كما أن "العشوائي" بمعناه المجازي، هو حيز عتبي يقع على أعتاب المدن والسرديات والهويات، ولا يقتصر على قاطني العشوائيات.

إن المساحات العتبية تتيح المجال لاستكشاف الإمكانات والاحتمالات المتعددة ومواطن الغموض والهويات المتجاوزة للحدود. وهي مساحات جديدة أفسحت الساحة لظهور ذوات جديدة مضادة أو متناقضة مع ما سبقها من تعبير عن الأنوثة والرجولة المثالية في المخيلة الوطنية. إن هذه الهويات الجديدة ليست بالضرورة قاصرة على حدود الدولة والوطن، بل صارت بالفعل جزءا من النسيج الوطني، رغم أنها كما يبدو تظل غير معترف بها ولا تؤخذ في الاعتبار.

كلمة أخيرة

ما بعد التحرير: تصورات مغايرة

لقد جاءت الأسئلة المحورية المحركة لهذا الكتاب على النحو التالي: ما تداعيات إعادة التفكير في تاريخ الرواية العربية، مع أخذ الجندر في الاعتبار بوصفه أداة تحليلية؟ وما عمليات الإدراج والإقصاء التي قامت بسبب سيادة تمثيلات معيارية ضابطة للأدوار الاجتماعية فرضتها النخب الوطنية؟ كيف قام الكتّاب والكاتبات بمعارضة تلك التمثيلات السائدة التفاوض حولها؟ كيف كان للتمثيلات الأدبية، وتصور الوطن من منظور جندري، أن يشكل النقاشات والجدل الدائر بشأن الهوية الوطنية على مدار القرن العشرين ومنعطف القرن الحادى والعشرين؟ وأخيرا، كيف كان الانتقال إلى الوضع عبر القومي في القرن الحادي والعشرين مؤثرا على فكرة التراث الوطني المعتمد في حد ذاتها، ناهيك عن الإشكاليات المتصلة بها، حيث نجد جيلا جديدا من الكاتبات والكتاب يطرحون التساؤلات ويعيدون تعريف معنى الأمة والوطن والانتماء؟

إن كتابة هذه الكلمة الأخيرة في أعقاب انطلاق ثورة ٢٥ يناير في مصر يجعل من المستحيل تجاهل دور الأجيال الجديدة في العالم العربي، هؤلاء الشباب من الرجال والنساء الذين تجرءوا وتخيلوا أشكالا من المستقبل الجديد لم تكن في الحسبان أو كانت في نظر مراكز السلطة والقوة مستقبلا وهميا أو مستحيلا. إن نجاح ثوار التحرير في إسقاط الديكتاتور خلال ثمانية عشر يوما، بصرف النظر عن النتائج المترتبة عليه، قد أدى بلا شك إلى طرح طيف جديد من الإمكانات والاحتمالات ومن الذوات الجديدة الشاعرة بالقوة والتمكين، ومن المخيلات الجديدة والحقائق والوقائع الجديدة. هذا وقد لعب الكتاب والكاتبات العرب على مدار العصر الحديث دورا محوريا في صياغة المخيلة الوطنية. والآن مع مرور عقد

من الألفية الجديدة، نرى قوى جديدة ومتغيرات جديدة في الصورة تطرح تحديات وفرصا جديدة.

ومنذ تسعينيات القرن العشرين هنالك جيل جديد من الكاتبات والكتاب المنخرطين في عملية نقدية مع تمثيلات وصور الذات الوطنية وتعريف التراث الوطني المعتمد، وذلك من داخل سياق عابر للقوميات. ولأول مرة نرى العديد من الكاتبات جنبا إلى جنب الكتاب ساعين معا إلى طرح أسئلة جديدة والتجريب باستخدام منظومات فكرية جديدة. والأهم من ذلك، فإننا نجد ولأول مرة تقنيات إعلامية جديدة أتاحت إمكانية صياغة مساحات متنوعة ومتعددة للتواصل والتفاعل – مساحات سياسية واجتماعية وكذلك أدبية. إن المنابر الأدبية على المواقع والمدونات وصفحات الفيسبوك صارت موجودة بالتوازي مع التجمعات الأدبية التقليدية في الصالونات والمقاهي أو الندوات، بما يجعل تلك المنابر مصدر إلهام لجماهير جديدة ومخيلة جديدة. لقد شهدت نهاية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين ظهور نوع أدبي جديد، أي المدوّنة، وهو النص الذي يبدأ ظهوره على الشبكة الإلكترونية ثم يتم نشرها وبيعها مطبوعة على منوال المجموعات القصصية والروايات[١]. إن أدوات التواصل والتفاعل الجديدة والتي تمثل ملمحا من ملامح الألفية الجديدة، جاءت مصدر تمكين وإلهام للجيل الجديد من شباب الثورة الناشط سياسيا وجعلتهم قادرين على صياغة واقع جديد، في الوقت نفسه الذي فتحت فيه مساحات ووفرت إمكانات للأصوات الأدبية لتقدم تصورات مغايرة.

---

(١) تناولت تأثير المدوّنات على الأدب العربي المعتمد في المقالة التالية: (Hoda Elsadda, "Arab Women Bloggers: The Emergence of Literary Counterpublics", 2000)

المراجع العربية

آمال السبكي، **الحركة النسائية في مصر ما بين الثورتين ١٩١٩-١٩٥٢**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

إبراهيم عبد القادر المازني، **إبراهيم الكاتب**، القاهرة: مطبعة مكتبة مصر، ١٩٣١.

إبراهيم عبد المجيد، "لطيفة الزيات صاحبة الوطن"، **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، تحرير سيد البحراوي، القاهرة: دار المرأة العربية للنشر نور ومركز البحوث العربية للنشر، ١٩٩٦.

إبراهيم فرغلي، "**إنجيل آدم** لمحمد علاء الدين: شياطين الكتابة والحياة"، **النهار**، ٢٢ يوليو ٢٠٠٦. http://alaaeldin.blogspot.com.eg/2006/09/2_10.html

إجلال خليفة، **الحركة النسائية الحديثة**، القاهرة: المطبعة الحديثة، ١٩٧٣.

أحمد زكي عبد الحليم، "باحثة البادية ظلمها التاريخ"، **الهلال**، نوفمبر ١٩٨٢.

أحمد السيد عوضين، **المازني بعد نصف قرن**، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٨.

أحمد الشريف، "**قميص وردي فارغ**: الحياة عبر الكتابة"، **أدب ونقد**، العدد ١٥١، ص٩٧-١٠٤، مارس ١٩٩٨.

أحمد العايدي، **أن تكون عباس العبد**، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٣.

أحمد لطفي السيد، "**بناتنا وأبناؤنا**" (١٩٠٨)، **المنتخبات**، القاهرة: دار النشر الحديث، ١٩٣٧.

أسما حليم، **حكاية عبده عبد الرحمن**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٧.

ألفت الروبي، "مي زيادة والنقد النسائي: قراءة في كتابها عن عائشة تيمور"، **ألف: الجنوسة والمعرفة - صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير**، العدد ١٩، ص١٤٤-١٦٩، ١٩٩٩.

- "كتابة النساء على كتابة النساء: مي زيادة وباحثة البادية"، **من رائدات القرن العشرين: شخصيات وقضايا**، تحرير هدى الصدة، ص٣٩-٥٩، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠١.

أمينة رشيد، "لطيفة الزيات"، نور، العدد ٥، خريف ١٩٩٥.

أنور الجندي، **المعارك الأدبية في الشعر والنثر والثقافة واللغة والقومية العربية**، القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٦.

- أنيسة الأمين وآخرون، **تفكيك مفهوم الذكورة المهيمنة: الرجولة والأبوة اليوم**، بيروت: تجمع الباحثات اللبنانيات، طباعة وتوزيع المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧.

إيهاب الحضري، "**اللغة الجديدة: أخطار ومتع انتقلت من الشارع ودهاليز الإنترنت إلى الروايات**"، الشرق الأوسط، العدد ١٠٣٨٩، ٩ مايو ٢٠٠٧.

http://archive.aawsat.com/details.asp?article=418428&issueno=10389#.WPCCUGexXIU.

بهاء طاهر، "**تواصل الأجيال في الأدب المصري الحديث: مي التلمساني كنموذج**"، نزوى، العدد٢٩، ١ يناير ٢٠٠٢.

توفيق الحكيم، **عودة الروح** (١٩٣٣)، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٥.

- **تحت شمس الفكر**، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها، ١٩٣٨(أ).

- **عصفور من الشرق**، القاهرة: لجنة التأليف، ١٩٣٨(ب).

- **زهرة العمر** (١٩٤٣)، القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٥.

- **الرباط المقدس** (١٩٤٤)، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٧٢.

- **سجن العمر**، القاهرة: المطبعة النموذجية، ١٩٦٤.

- **حمار الحكيم**، القاهرة: المطبعة النموذجية، ١٩٧٦.

تيريزا فابي كمال، "رواية **الرباط المقدس** لتوفيق الحكيم وعلاقتها برواية **تاييس** لأناتول فرانس"، **توفيق الحكيم الأديب، المفكر، الإنسان: الكتاب التذكاري، المجلد الأول**، تقديم عبد العزيز الدسوقي، القاهرة: وزارة الثقافة - المركز القومي للآداب، ١٩٨٨.

جابر عصفور، "مقدمة"، **محمد حسين هيكل في عيون معاصريه**، تحرير نبيل فرج، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٦.

- **زمن الرواية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.

جلال أمين، "حسام فخر موهبة 'جاهينية' جديدة"، **المصري اليوم**، العدد ١٠٨٠، ٢٩ مايو ٢٠٠٧.

جورج طرابيشي، **شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية** (١٩٧٧)، بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٧.

حسام فخر، **البساط ليس أحمديا**، تقديم: يوسف إدريس، القاهرة: الأهرام، ١٩٨٥.

- **أم الشعور**، مختارات فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

- **وجوه نيويورك**، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٤.

- **يا عزيز عيني**، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٦.

- **حكايات أمينة**، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٧.

- **حواديت الآخر**، القاهرة، دار العين، ٢٠٠٨(أ).

– "مقابلة مع أحمد وائل عن **حواديت الآخر**"، **أخبار الأدب**، ٢٢ يونيو ٢٠٠٨(ب).

حمدي أبو جليل، **لصوص متقاعدون**، ط٢، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٤.

حمدي أبو جليل، **الفاعل**، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٨.

حنا أفندي سركيس، "قلب الرجل"، **أنيس الجليس**، ص١٧٩٤، ١٩٠٤.

خيري دومة، "**رواية السيرة الذاتية الجديدة: قراءة في بعض 'روايات البنات' في مصر التسعينات**". **مجلة كلية الآداب**، المجلد ٦٣، العدد ١، ص٩-٦٢، القاهرة: جامعة القاهرة، ٢٠٠٣.

دينا حشمت، **القاهرة في الأدب المصري الحديث والمعاصر: من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحي**، القاهرة: المجلس الأعلى لثقافة، ٢٠٠٦.

رجاء النقاش، **نجيب محفوظ: صفحات من منكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٨.

رضوى عاشور، **الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا**، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٣.

– **الحداثة الممكنة: الشدياق والساق على الساق، الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث**، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٩.

زينب فواز، **الهوى والوفا**، القاهرة: المطبعة الهندية ١٨٩٣، بيروت: المجلس الثقافي لجنوب لبنان، ١٩٨٤.

– **كتاب الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**، القاهرة: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٩٤.

– **حسن العواقب أو غادة الزاهرة**، القاهرة: المطبعة الهندية ١٨٩٩، بيروت: المجلس الثقافي لجنوب لبنان، ١٩٨٤.

- **الملك قورش**، القاهرة، ١٩٠٥.

- **الرسائل الزينبية**، القاهرة: المطبعة المتوسطية، ١٩٠٦.

سعاد زهير، **اعترافات امرأة مسترجلة**، ط٢، القاهرة: المركز المصري العربي، ١٩٩٤.

سمية رمضان، "أدين لها بوعيي"، **أخبار الأدب**، ص١٢، ٢٨ يوليو ١٩٩٥(أ).

- **خشب ونحاس**، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥(ب).

- "**حول ملف البنات يكتبن أجسادهن: لسان وشفتان**"، إبداع، ص٣٥-٣٩، ١٠ سبتمبر ١٩٩٦.

- **أوراق النرجس**، القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠١(أ).

- "مقابلة مع ياسر عبد الحافظ"، **أخبار الأدب**، العدد ١٨٩، ص١٠، ٢٧ مايو ٢٠٠١(ب).

سهير القلماوي، **أحاديث جدتي** (١٩٣٥)، القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٨.

- "مقدمة"، **آثار باحثة البادية ملك حفني ناصف ١٨٨٥-١٩١٨**، جمعها مجد الدين حفني ناصف، القاهرة: وزارة الثقافة، الإرشاد القومي، ١٩٦٢.

سوسن ناجي، **المرأة في المرآة: دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر، ١٨٨٨- ١٩٨٥**، القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٩.

- **صورة الرجل في القصص النسائي**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦.

سيد البحراوي، "الأدب والوطن"، **نور**، العدد ٦ (الشتاء)، ص٣١-٣٣، ١٩٩٦(أ).

- **محتوى الشكل في الرواية العربية**، الجزء الأول: النصوص المصرية الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦(ب).

شكري عياد، **الأدب في عالم متغير**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

صبحي موسى، "**جمال الغيطاني ألقى محاضرة في احتفال جائزة نجيب محفوظ للرواية .. حمدي أبو جليل ينتصر للأدب الهامشي**"، الحياة، ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨،

صبري حافظ، "جماليات الرواية الجديدة: القطيعة المعرفية والنزعة المضادة للغنائية"، **ألف: الظاهرة الشعرية**، العدد ٢١، ص١٨٤-٢٤٦، ٢٠٠١.

صنع الله إبراهيم، **تلك الرائحة** (١٩٦٦)، المنيا: دار الهدى، ٢٠٠٣.

- **اللجنة** (١٩٨١)، ط٦، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩١.

- **ذات** (١٩٩٢)، القاهرة: دار المستقبل العربي، ٢٠٠٣.

- **شرف**، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٧.

- **أمريكانلي**، ط٢، القاهرة: دار المستقبل العربي، ٢٠٠٤.

- **القانون الفرنسي**، القاهرة: دار المستقبل العربي، ٢٠٠٨.

طه حسين، "مقدمة"، **أحاديث جدتي** (١٩٣٥)، تأليف سهير القلماوي، ص٩-١٩، القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٨.

عائشة تيمور، **نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال** (١٨٨٨)، تقديم ميرفت حاتم، القاهرة: المجلس القومي للمرأة، ٢٠٠٣.

- **مرآة التأمل في الأمور** (١٨٩٢)، تقديم ميرفت حاتم، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠٢.

عائشة عبد الرحمن، **الشاعرة العربية المعاصرة**، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٢.

عباس العقاد، **شعراء مصر وبيئتهم في الجيل الماضي**، ط٣، القاهرة: مكتبة النهضة، ١٩٦٥.

عبد الحميد حواس، "عبد الله النديم وعي التحرير من الفولكلور إلى الثقافة الوطنية"، **بحوث ندوة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة عبد الله النديم**، ص١٢٩-١٣٣، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

عبد الحميد القط، **بناء الرواية في الأدب المصري الحديث**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.

عبد الله النديم، **التنكيت والتبكيت** (١٨٨١)، تقديم عبد العظيم رمضان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

– مجلة **الأستاذ** (١٨٩٢-١٨٩٣)، تقديم عبد العظيم رمضان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

عبد المتعال الجابري، **المسلمة العصرية عند باحثة البادية ملك حفني ناصف**، القاهرة: دار البيان، ١٩٧٦.

عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.

عبد المنعم إبراهيم الجميعي، **دراسة تحليلية: التنكيت والتبكيت لعبد الله النديم**، تقديم عبد العظيم رمضان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

عزة شرارة بيضون، **الرجولة وتغير أحوال النساء**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧.

علي الراعي، **دراسات في الرواية المصرية**، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤.

علي شلش، **المجلات الأدبية في مصر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

غالي شكري، **المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ**، القاهرة: مكتبة الزناري، ١٩٦٤.

– ثورة المعتزل: **دراسة في أدب توفيق الحكيم**، القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٦٦.

فاطمة فوزي، "قميص وردي فارغ: الكتابة عبر دوائر مغلقة"، **أدب ونقد**، ص١١٨–١٢٥، نوفمبر ٢٠٠٠.

فريال غزول، "المقاومة عبر المفارقة"، **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، تحرير سيد البحراوي، ص١٩٧–٢٠٠، القاهرة: دار المرأة العربية للنشر–نور ومركز البحوث العربية للنشر، ١٩٩٦.

فيصل دراج، "حملة تفتيش أو أحزان المتمرد"، **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، تحرير سيد البحراوي، ص١٨٣–١٨٤، القاهرة: دار المرأة العربية للنشر– نور ومركز البحوث العربية للنشر، ١٩٩٦.

قاسم أمين، **المصريون** (١٨٩٤)، **قاسم أمين: الأعمال الكاملة**، تحرير محمد عمارة، القاهرة: دار الشروق ١٩٨٩.

– **تحرير المرأة** (١٨٩٩)، قاسم أمين: الأعمال الكاملة، تحرير محمد عمارة، القاهرة: دار الشروق ١٩٨٩.

– **المرأة الجديدة** (١٩٠٠)، قاسم أمين: الأعمال الكاملة، تحرير محمد عمارة، القاهرة: دار الشروق ١٩٨٩.

لبنى صبري، "حسام فخر: يوسف إدريس آخر أم موهبة جاهينية جديدة؟"، إيلاف، ٢٣ يونيو ٢٠٠٧.

http://elaph.com/Web/Culture/2007/6/242741.htm?sectionarchive=Culture

لبيبة هاشم، "حسنة الحب." **الضياء**، ص٦٣٤، ٣٠ يونيو ١٨٩٩.

– **قلب الرجل** (١٩٠٤)، تقديم يمنى العيد، دمشق: دار المدى، ٢٠٠٢.

– "مقدمة". **فتاة الشرق**، العدد الأول، ١٩٠٦.

لطيفة الزيات، **الباب المفتوح** (١٩٦٠)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

– **الشيخوخة وقصص أخرى**، القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٦.

– **من صور المرأة في الرواية والقصص العربية**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩.

– "حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية" مقابلة مع لطيفة الزيات، **ألف: الماركسية والخطاب النقدي**، العدد ١٠، ص١٣٤–١٥٠، ١٩٩٠.

– **حملة تفتيش: أوراق شخصية**، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٢(أ).

– "الكاتب والحرية"، **فصول**، المجلد ١١، العدد ٣، ص٢٣٧–٢٣٩، خريف ١٩٩٢(ب). تمت إعادة النشر في كتاب **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، تحرير سيد البحراوي، القاهرة: دار المرأة العربية للنشر–نور ومركز البحوث العربية للنشر، ١٩٩٦.

– "لطيفة الزيات في مرآة لطيفة الزيات"، **إبداع**، ص٥٤–٥٨، ١ يناير ١٩٩٣.

– **بيع وشرا**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤(أ).

– "مقابلة"، **أدب ونقد**، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤(ب).

– صاحب البيت، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٤(ج).

- "تجربتي في الكتابة"، **صاحب البيت**، ص١١٧-١٢٩، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٤(د).

- **الرجل الذي عرف تهمته**، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٥.

- "شهادة مبدعة"، **أدب ونقد**، العدد ١٣٧، ص١٧-٢٠.

مارلين بوث، "أمثلة من البناء الأدبي لحياة ملك حفني ناصف"، **من رائدات القرن العشرين: شخصيات وقضايا**، تحرير وتقديم هدى الصدة، ص٦١-٧١، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠١.

مديحة دوس، "العامية المصرية عند عبد الله النديم"، **بحوث ندوة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة عبد الله النديم**، ص٢٩١-٢٩٢، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

محمد بدوي، "مقابلة"، **كلام عن الكتابة**، فيلم تسجيلي إخراج علية البيلي، ١٩٩٩.

- "**لصوص متقاعدون** للمصري حمدي أبو جليل: كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدي"، **الحياة**، العدد ١٤٢٥٠، ص١٦، ٢٦ مارس ٢٠٠٢.

محمد برادة، "**حملة تفتيش أوراق شخصية**"، **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، تحرير سيد البحراوي، ص١٧٥-١٧٨، القاهرة: دار المرأة العربية للنشر-نور ومركز البحوث العربية للنشر.

محمد البردي، "المازني ساردا وأسئلة التجنيس"، **إبراهيم المازني: إبداع وتجديد**، أوراق مؤتمر عقد في القاهرة في يونيو ١٩٩٩، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١.

محمد بريري، "فعل الكتابة وسؤال الوجود: قراءة في أوراق سمية رمضان النرجسية"، **ألف: لغة الذات السير الذاتية والشهادات**، العدد ٢٢، ص٩٤-١١٣، ٢٠٠٢.

محمد حسين هيكل، **زينب** (١٩١٤)، ط٥، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢.

محمد سيد العريان، **حياة الرفاعي**، القاهرة: مكتبة الرسالة، ١٩٣٩.

محمد علاء الدين، **إنجيل آدم**، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٦.

محمد مندور، **إبراهيم المازني**، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٤.

محمود قرني، "الروائي والقاص حمدي أبو جليل يحتفي بلصوصه المتقاعدين"، مقابلة، **القدس العربي**، ص١٠، ٣ أبريل ٢٠٠٢.

مديحة دوس، "العامية المصرية عند عبد الله النديم"، **بحوث ندوة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة عبد الله النديم**، ص٢٩١-٢٩٢، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

مصطفى صادق الرافعي، **أوراق الورد: رسائلها ورسائله**، القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٣١.

– "أرملة الحكومة"، **الرسالة**، المجلد ٢، العدد ٦٦، ص١٦٤٣-١٦٤٤، ١٦٧٩، ٨ أكتوبر ١٩٣٤(أ).

– "في اللهب ولا تحترق"، **الرسالة**، المجلد ٢، العدد ٥٧، ص١٢٨٣-١٢٨٥، ٦ أغسطس ١٩٣٤(ب).

– "استنوق الجمل"، **الرسالة**، المجلد ٢، العدد ٦٤، ص١٥٦٣-١٥٦٥، ٢٤ سبتمبر ١٩٣٤(ج).

– "زوجة إمام"، **الرسالة**، المجلد ٣، العدد ٨٨، ص٢٤٣-٢٤٧، ص٢٨٣-٢٨٦، ١٩٣٤(د).

– "الطائشة"، **الرسالة**، المجلد ٣، العدد ٩٦، ص٩٦٣-٩٦٧، ص١٠٠٣-١٠٠٦.

– "القلب المسكين١"، **الرسالة**، المجلد ٤، العدد ١٧٣، ١٧٢٣-١٧٢٥، ٢٦ أكتوبر ١٩٣٦(أ).

- "القلب المسكين٢"، **الرسالة**، المجلد ٤، العدد ١٧٥، ص١٨٢٣-١٨٢٥، ٩ نوفمبر ١٩٣٦(ب).

- "القلب المسكين٣"، **الرسالة**، المجلد ٤، العدد ١٧٦، ص١٨٦٣-١٨٦٥، ١٦ نوفمبر ١٩٣٦(ج).

- "القلب المسكين٤"، **الرسالة**، المجلد ٤، العدد ١٧٧، ١٩٠٣-١٩٠٤، ٢٣ نوفمبر ١٩٣٦(د).

- "القلب المسكين٥"، **الرسالة**، المجلد ٤، العدد ١٧٩، ١٩٨٣-١٩٨٥، ٧ ديسمبر ١٩٣٦(ه).

- "القلب المسكين٦"، **الرسالة**، المجلد ٤، العدد ١٨٠، ص٢٠٢٣-٢٠٢٥، ١٤ ديسمبر ١٩٣٦(و).

- "القلب المسكين٧"، **الرسالة**، المجلد ٤، العدد ١٨٢، ص٢١٠٤-٢١٠٥، ٢٨ ديسمبر ١٩٣٦(ز).

- "القلب المسكين٨"، **الرسالة**، المجلد ٥، العدد ١٨٤، ص٤٥-٤٧، ١١ يناير ١٩٣٧.

ملك حفني ناصف، **النسائيات** (١٩١٠)، تقديم هدى الصدة، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ١٩٩٨.

- **آثار باحثة البادية ملك حفني ناصف ١٨٨٦-١٩١٨**، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٢.

مي التلمساني، "الكتابة على هامش التاريخ: مصر الغياب"، **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، تحرير سيد البحراوي، ص٩٧-١٠٦، القاهرة: دار المرأة العربية للنشر- نور ومركز البحوث العربية للنشر، ١٩٩٦.

- دنيا زاد (١٩٩٧)، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢.

مي زيادة، باحثة البادية: بحث انتقادي، القاهرة: مطبعة المقتطف، ١٩٢٠.

- عائشة تيمور شاعرة الطليعة (١٩٢٦)، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٧٥.

ميرفت حاتم، "دموع عائشة تيمور ونقد خطابي الحداثة والنسوي عن مصر في القرن التاسع عشر"، زمن النساء والذاكرة البديلة، تحرير هدى الصدة، ص٢٤٥-٢٧٤، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ١٩٩٨.

- "ملك حفني ناصف بين رؤى قديمة وجديدة"، من رائدات القرن العشرين: شخصيات وقضايا، تحرير وتقديم هدى الصدة، ص٢٣-٣٧، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠١.

- "مقدمة"، نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال، ط٢، القاهرة: المجلس القومي للمرأة، ٢٠٠٣.

ميشيل حنا، "إنجيل آدم"، مجلة بص وطل الإلكترونية، العدد ٧٠، ٨ نوفمبر ٢٠٠٥، متاحة في مدونة محمد علاء الدين بتاريخ ١٦ فبراير ٢٠٠٦، (http://alaaeldin.blogspot.com.eg/search?q=ميشيل+حنا).

نجيب محفوظ، زقاق المدق (١٩٤٧)، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٢.

- بين القصرين (١٩٥٦)، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٣.

- قصر الشوق (١٩٥٧)، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٤(أ).

- السكرية (١٩٥٧)، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٤(ب).

- أولاد حارتنا، بيروت: دار الآداب اللبنانية، ١٩٦٧.

- همس الجنون، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٩.

- الحرافيش، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧.

نعمات فؤاد، دراسة في أدب الرافعي، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٣.

- **إبراهيم عبد القادر المازني**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

نورا أمين، **قميص وردي فارغ**، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧.

هالة البدري، "لطيفة الزيات الإنسان والرمز"، **لطيفة الزيات: الأدب والوطن**، تحرير سيد البحراوي، القاهرة: دار المرأة العربية للنشر- نور ومركز البحوث العربية للنشر، ١٩٩٦.

هالة كمال، "**أوراق النرجس**: الجنون مقاومة الصمت بالكتابة"، **أدب ونقد**، ٢٠٠١.

هبة شريف، "هل للنص النسائي خصوصية؟ دراسة لرواية **الباب المفتوح**"، **هاجر**، العدد الأول، تحرير هدى الصدة وسلوى بكر، القاهرة: دار سينا للنشر، ١٩٩٣.

هدى الصدة، "المرأة منطقة محرمات: قراءة في أعمال قاسم أمين"، **هاجر**، تحرير هدى الصدة وسلوى بكر، ص١٤٤-١٦٠، القاهرة: دار سينا، ١٩٩٣.

- "ملك حفني ناصف: صوت مفقود في تاريخ النهضة المصرية"، **هاجر**، تحرير هدى الصدة وسلوى بكر، ص١٠٩-١١٩، القاهرة، دار سينا، ١٩٩٤.

- "مقدمة"، **النسائيات**، تأليف ملك حفني ناصف، ص٦-٣٣، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ١٩٩٨.

- "رؤية الرجل لذاته في مرايا تصوراته التمثيلية عن المرأة"، **أعمال مؤتمر مائة عام على تحرير المرأة**، ص٣٤٩-٣٦٥، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

- "الكتابة الإبداعية للنساء في مصر"، **ذاكرة للمستقبل: موسوعة المرأة العربية**، ص٧-٥٩، القاهرة: دار نور والمجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤.

هند نوفل، **الفتاة (١٨٩٢-١٨٩٣)**، تقديم هدى الصدة، القاهرة: المرأة والذاكرة، ٢٠٠٧.

ياسر عبد الحافظ، "فيتو على كتابة البنات"، **أخبار الأدب**، ص٨، ٢٢ ديسمبر ١٩٩٦.

- "سبعة عشر كوكبا في سماء كتابة ١٩٩٧"، **أخبار الأدب**، ص١٥، ٢٨ سبتمبر ١٩٩٧(أ).

- "مقابلة مع نورا أمين: وحدتي تدفعني لكتابة تنشد الكمال"، **أخبار الأدب**، ص٩، ٨ يونيو ١٩٩٧(ب).

يحيى حقي، **قنديل أم هاشم** (١٩٤٤)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤.

- **فجر القصة المصرية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

يمنى العيد، **القصة النسائية العربية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

- "مقابلة"، **أخبار الأدب**، ص٨، ٣ نوفمبر ٢٠٠٢(أ).

- "مقدمة"، **قلب الرجل** (١٩٠٤)، تأليف لبيبة هاشم، دمشق، دار المدى، ٢٠٠٢(ب).

يوسف خليف، **الأدب والحياة المصرية: محمد حسين هيكل**، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٣.

المراجع الأجنبية

'Abd al-Halim, Ahmed Zaki. 1982. "Bahithat al-badiya zalamaha al-tarikh" [The searcher in the desert wronged by history]. *al-Hilal*, November.

'Abd al-Majid, Ibrahim. 1996. "Latifa al-Zayyat sahibat al-watan." In *Latifa al-Zayyat: al-'adab wa al-watan*, edited by Sayyid al-Bahrawi. Cairo: Nur, dar al-mar'a al-'arabiyya li al-nashr wa markaz al-buhuth al-'arabiyya li al-nashr.

'Abd al-Rahman, 'A'isha. 1962. *al-Sha'ira al-'arabiyya al-mu'asira* [The contemporary Arab woman poet]. Cairo: Matba'at lajnat al-ta'lif wa al-tarjama wa al-nashr.

Abdel Messih, Marie Therese. 2006. "Debunking the Heroic Self." *Banipal* 25 (Spring): 22–23.

Abu Golayyel, Hamdi. 2004. *Lusus mutaqa'idun*. 2d ed. Cairo: Dar merit.

———. 2006. *Thieves in Retirement*. Translated by Marilyn Booth. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

Abu-Lughod, Lila, ed. 1998. *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 126–70.

Accad, Evelyne. 1978. *Veil of Shame: The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Quebec: Naaman.

———. 1990. *Sexuality and War: Literary Masks of the Middle East*. New York: New York Univ. Press.

Aghacy, Samira. 2009. *Masculine Identity in the Fiction of the Arab East since 1967*. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

Ahmad, Aijaz. 1987. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory.'" *Social Text*, no. 17 (Autumn): 3–25.

Ahmed, Leila. 1992. *Women and Gender in Islam*. New Haven and London: Yale Univ. Press.

'Ala' al-Din, Muhammad. 2006. *'Injil 'adam*. Cairo: Dar merit.

Alaidy, Ahmed. 2003. *'An Takun 'Abbas al-'Abd*. Cairo: Dar merit.

———. 2006. *Being Abbas El Abd*. Translated by Humphrey Davies. Cairo: American Univ. Press.

al-Ali, Nadje. 1994. *Gender Writing/Writing Gender: The Representation of Women in a Selection of Modern Egyptian Literature.* Cairo: American Univ. in Cairo Press.

Allen, Roger. 1995. *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction.* 2d ed. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

al-Amin, Anicee et al. 2007. *Tafkik mafhum al-dhukura al-muhaymina: al-rujula wa al-'ubuwwa al-yawm* [Deconstruction of the concept of masculinity and patriarchy in contemporary society]. Beirut: Tajamu' al-bahithat al-lubnaniyyat; printed and distributed by al-Markaz al-thaqafi al-'arabi.

Amin, Jalal. 2007. "Husam Fakhr, mawhiba 'Jahiniyya' jadida." *al-Masry al-Yawm,* no. 1080 (29 May).

Amin, Nura. 1997. *Qamis wardi farigh* [An empty pink shirt]. Cairo: Dar sharqiyyat.

———. 2004. "Struggling Like an Immigrant," interview with Adrian Grima, *Sunday Times,* 19 September, http://www.inizjamed.org/nora_amin_settembru04.htm. Accessed 1 February 2010.

Amin, Qasim. (1894) 1989. *al-Misriyyun.* In *Qasim Amin: al-'a'mal al-kamila,* edited by Muhammad 'Imara. Cairo: Dar al-shorouq.

———. (1899) 1989. *Tahrir al-mar'a.* In *Qasim Amin: al-'a'mal al-kamila,* edited by Muhammad 'Imara. Cairo: Dar al-shorouq.

———. (1900) 1989. *al-Mar'a al-jadida.* In *Qasim Amin: al-'a'mal al-kamila,* edited by Muhammad 'Imara. Cairo: Dar al-shorouq.

———. 1992. *The Liberation of Woman.* Translated by Samiha Sidhom Peterson. Cairo: The American Univ. Press.

———. 1995. *The New Woman.* Translated by Samiha Sidhom Peterson. Cairo: American Univ. Press.

Amireh, Amal. 1996. "Publishing in the West: Problems and Prospects for Arab Women Writers." *Aljadid: A Record of Arab Culture and the Arts* 2, no. 10 (August), http://www.aljadid.com/content/publishing-west-problems-and-prospects-arab-women-writers. Accessed 12 July 2009.

Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Rev. ed. London and New York: Verso.

al-'Aqqad, 'Abbas. 1965. *Shu'ara' misr wa bi'atuhum fi al-jil al-madi* [Egypt's poets and their environment in the previous generation]. 3d ed. Cairo: maktabat al-nahda.

Arebi, Saddeka. 1994. *Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse.* New York: Columbia Univ. Press.

al-'Aryan, Mohammed Sayyid. 1939. *Hayat al-Rafi'i* [al-Rafi'i's life]. Cairo: Maktabat al-Risala.

'Asfur, Jabir. 1996. "Introduction." In *Mohamed Hussein Haikal fi 'uyun mu'asirih* [Mohamed Hussein Haikal through the eyes of his contemporaries], edited by Nabil Faraj. Cairo: Matba'at dar al-kutub al-misriyya.

———. 1999. *Zaman al-riwaya*. Cairo: Maktabat al-'usra.

Ashour, Radwa. 1983. *al-Rihla: 'ayyam taliba misriyya fi 'amrika* [The journey: days of an Egyptian student in America]. Beirut: dar al-'adab.

———. 2009. *al-Hadatha al-mumkina: al-Shidyaq wa al-saq 'ala al-saq: al-riwaya al-'ula fi al-'adab al-'arabi al-hadith* [A possible modernity in al-Shidyaq's *Leg Over Leg*: the first novel in modern Arabic literature]. Cairo: Dar al-shorouq.

'Awadayn, Ahmed al-Sayyid. 1998. *Al-Mazini ba'da nisf qarn* [al-Mazini after half a century]. Cairo: Dar al-hilal.

'Ayyad, Shukri. 1971. *al-'Adab fi 'alam mutaghayyir*. Cairo: al-Hay'a al-misriyya al-'amma li al-ta'lif wa al-nashr.

Badawi, M. M. 1993. *A Short History of Modern Arabic Literature*. Oxford: Clarendon Press.

Badawi, Muhammad. 1999. "Interview." In *Kalam 'an al-kitaba* [Words about writing]. Documentary directed by 'Aliyya al-Biyali.

———. 2002. "Lusus mutaqa'idun li al-masri Hamdi Abu Golayyel: kitaba riwa'iyya mukhtalifa li mawdu' taqlidi" [*Thieves in Retirement* by the Egyptian writer Hamdi Abu Gollayel: Writing a different narrative on a traditional topic]. *al-Hayat*, no. 14250 (26 March): 16.

Badr, 'Abd al-Muhsin Taha. 1968. *Tatawwur al-riwaya al-'arabiyya al-haditha fi misr 1870–1938* [The development of the modern Arabic novel]. Cairo: Dar al-ma'arif.

Badran, Margot. 1995. *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt*. Princeton: Princeton University Press.

Badran, Margot, and Miriam Cooke, eds. 1990. *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

al-Badri, Hala. 1996. "Latifa al-Zayyat al-'insan wa al-ramz." In *Latifa al-Zayyat: al-'adab wa al-watan*, edited by Sayyid al-Bahrawi. Cairo: Nur, dar al-mar'a al-'arabiyya li al-nashr wa markaz al-buhuth al-'arabiyya li al-nashr.

al-Bahrawi, Sayyid. 1996a. "al-Adab wa al-watan." *Nur* 6 (Winter): 31–33.

———. 1996b. *Muhtawa al-shakl fi al-riwaya al-'arabiyya*. Vol. 1, *al-Nusus al-misriyya al-'ula* [Form in the Arabic novel, vol. 1, Early Egyptian texts]. Cairo: al-Hay'a al-'amma li al-kitab.

Barakat, Halim. 1975. "Arabic Novels and Social Transformation." In *Studies in Modern Arabic Literature*, edited by R. C. Ostle, 126–37. Warminster, UK: Aris and Philips.

al-Bardi, Mohammed. 2001. "Al-Mazini saridan wa 'as'ilat al-tajnis" [al-Mazini the narrator and questions of genre]. In *Ibrahim al-Mazini: 'ibda' wa tajdid* [Ibrahim al-Mazini: innovation and creativity]. Proceedings of a conference held in Cairo in June 1999. Cairo: al-Majlis al-'ala li al-thaqafa.

Baron, Beth. 1994. *The Women's Awakening in Egypt*. New Haven and London: Yale Univ. Press.

———. 2005. *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics*. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

Barrada, Muhammad. 1996. "Hamlat taftish 'awraq shakhsiyya." In *Latifa al-Zayyat al-'adab wa al-watan*, edited by Sayyid al-Bahrawi, 175–78. Cairo: Nur, dar al-mar'a al-'arabiyya li al-nashr wa markaz al-buhuth al-'arabiyya li al-nashr.

Baydun, 'Azza Sharara. 2007. *al-Rujula wa taghayyur 'ahwal al-nisa'* [Manhood and the changes in women's conditions: an empirical study]. Beirut: al-Markaz al-thaqafi al-'arabi.

Beard, Michael, and Adnan Haydar eds. 1993. *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

Bhabha, Homi. 1990. "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." In *Nation and Narration*, ed. Homi Bhabha, 291–322. London and New York: Routledge.

Birayri, Muhammad. 2002. "Fi'l al-kitaba wa su'al al-wujud: qira'a fi 'awraq Somaya Ramadan al-narjisiyya," [Writing and being: a reading of Somaya Ramadan's *Leaves of Narcissus*]. *Alif: Journal of Comparative Poetics. The Language of the Self: Autobiographies and Testimonies* 22:94–113.

Booth, Marilyn. 1991. "Biography and Feminist Rhetoric in Twentieth-Century Egypt: Mayy Ziyada's Studies of Three Women's Lives." In *Journal of Women's History* 3, no. 1 (Spring): 38–64.

———. 1995. "Exemplary Lives, Feminist Aspirations: Zaynab Fawwaz and the Arabic Biographical Tradition." *Journal of Arabic Studies* 26, no. 2: 120–46.

———. 2001a. "'Amthila min al-bina' al-adabi li hayat Malak Hifni Nasif." In *Min ra'idat al-qarn al-'ishriyn: shakhsiyyat wa qadaya*, edited and introduced by Hoda Elsadda, 61–71. Cairo: Multaqa al-mar'a wa al-dhakira.

———. 2001b. *May Her Likes Be Multiplied: Biography and Gender Politics in Egypt*. Berkeley, Los Angeles, and London: Univ. of California Press.

———. 2001c. "Woman in Islam: Men and the 'Woman's Press' in Turn-of-the-Century Egypt." *International Journal of Middle East Studies* 33, no. 2:171–201.

Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia Univ. Press.

———. 1996. "Nomadism with a Difference: Deleuze's Legacy in a Feminist Perspective." *Man and World* 29:305–4.

Brennan, Timothy. 1990. "The National Longing for Form." In *Nation and Narration*, edited by Homi Bhabha, 44–70. London and New York: Routledge.

Cachia, Pierre. 1990. *An Overview of Modern Arabic Literature*. Islamic Surveys 17. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Caiani, Fabio. 2007. *Contemporary Arab Fiction: Innovation from Rama to Yalu*. London and New York: Routledge.

Chatterjee, Partha. 1996. "Whose Imagined Community?" In *Mapping the Nation*, edited by Gopal Balakrishnan, with an introduction by Benedict Anderson, 214–45. London and New York: Verso.

Cixous, Hélène. 1976. "The Laugh of the Medusa." Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs* 1, no. 4 (Summer): 875–93.

Cole, Juan R. I. 1993. *Colonialism and Revolution in the Middle East: Social and Cultural Origins of Egypt's 'Urabi Movement*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Colla, Elliot. 2009. "How Zaynab Became the First Arabic Novel." *History Compass* 7, no. 1:214–25.

Connell, R. W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Oxford: Polity Press in association with Basil Blackwell.

———. 2002. "The History of Masculinity." In *The Masculinity Studies Reader*, ed. Rachel Adams and David Savran. Oxford: Blackwell.

———. 2005. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society* 19, no. 6:829–59.

Cooke, Miriam. 1988. *War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

———. 1994. "Naguib Mahfouz, Men, and the Egyptian Underworld." In *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*, edited by Peter F. Murphy, 96–120. New York and London: New York Univ. Press.

Corse, Sarah M. 1995. "Nations and Novels: Cultural Politics and Literary Use." *Social Forces* 73, no. 4 (June): 1279–1308.

Coupland, Douglas. 1991. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. London: Abacus Book.

Cromer, Evelyn Baring. 1908. *Modern Egypt*. New York: Macmillan.

Darraj, Faysal. 1996. "Hamlat Taftish 'aw 'ahzan al-mutamarrid." In *Latifa al-Zayyat: al-adab wa al-watan*, edited by Sayyid al-Bahrawi, 183–84. Cairo: Nur, dar al-mar'a al-'arabiyya li al-nashr wa markaz al-buhuth al-'arabiyya li al-nashr.

Dawson, Graham. 1994. *Soldier Heroes: British Adventure, Empire, and the Imaginary of Masculinities.* London and New York: Routledge.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. (1980) 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Translated by Brian Massumi. London: Continuum.

Derne, Steve. 2000. "Men's Sexuality and Women's Subordination in Indian Nationalisms." In *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation,* edited by Tamar Mayer, 237–60. London and New York: Routledge.

Doss, Madiha. 1997. "al-'Amiyya al-misriyya 'inda 'Abdallah al-Nadim" [Egyptian colloquial Arabic in the writings of Abdallah al-Nadim]. In *Buhuth nadwat al-'ihtifal bi thikra murur mi'at 'am 'ala wafat 'Abdallah al-Nadim,* 291–92. Cairo: al-Majlis al-'a'la li al-thaqafa.

Du Bois, W. E. B. (1903) 1968. "The Souls of Black Folk." In *Black Voices: An Anthology of Afro-American Literature,* edited by Abraham Chapman. New York: New American Library.

Duma, Khayri. n.d. "Riwayat al-sira al-dhatiyya al-jadida: qira'a fi ba'd 'riwayat al-banat' fi misr al-tis'inat" [The new autobiographical novel: a reading of selected 'novels by young women' in the 1990s in Egypt]. *Nizwa,* 27 July 2009. http://www.nizwa.com/articles.php?id=2885. Accessed 25 November 2009.

Eagleton, Terry. 1983. "The Rise of English." In *Literary Theory: An Introduction.* London: Basil Blackwell.

Elsadda, Hoda. 1993. "al-Mar'a mantiqat muharramat: qira'a fi 'a'mal Qasim Amin" [Woman, a taboo area: a reading of the work of Qasim Amin].In *Hajar,* edited by Hoda Elsadda and Salwa Bakr, 144–60. Cairo: Dar sina.

———. 1994. "Malak Hifni Nasif: sawt mafqud fi ta'rikh al-nahda al-misriyya" [Malak Hifni Nassef: a missing voice in the history of the Egyptian enlightenment]. In *Hajar,* edited by Hoda Elsadda and Salwa Bakr, 109–19. Cairo: Dar sina.

———. 1995. "Latifa al-Zayyat's *Sahib al-bayt.*" In *Cairo Studies in English: Essays in Honour of Angele B. Samaan,* 25–47. Cairo: Cairo Univ.

———. 1998. "Muqaddima" [Introduction]. In *Nisa'iyyat,* by Malak Hifni Nasif, 6–33. Cairo: Multaqa al-mar'a wa al-dhakira.

———. 2000. "Ru'yat al-rajul li dhatihi fi maraya tasawuratihi al-tamthiliyya 'an al-mar'a" [Male perceptions of their selves through the mirror of their representations of women]. In *'A'mal mu'tamar mi'at 'am 'ala tahrir al-mar'a* [Proceedings of a conference entitled A Hundred Years since the Liberation of Women], 349–65. Cairo: al-Majlis al-'a'la li al-thaqafa.

———. 2004. "al-Kitaba al-'ibda'iyya li al-nisa' fi misr" [Women's creative writing in Egypt]. In *Dhakira li al-mustaqbal: mawsu'at al-mar'a al-'arabiyya* [The memory of the future: an encyclopedia of Arab women's writings], 7–59. Cairo: Nur and al-majlis al-'a'la li al-thaqafa.

———. 2006. "Gendered Citizenship: Discourses on Domesticity in the Second Half of the Nineteenth Century." *Hawwa: Journal of Women of the Middle East and the Islamic World* 4, no. 1:1–28.

———. 2007. "Imaging the 'New Man': Gender and Nation in Arab Literary Narratives in the Early Twentieth Century." *JMEWS: Journal of Middle East Women's Studies* 3, no. 2 (Spring): 31–55.

———. 2008. "Egypt." In *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide 1873–1999*, edited by Radwa Ashour, Ferial Ghazoul, and Hasna Mekdashi; translated by Mandy McClure, 98–161. Cairo and New York: American Univ. Press.

———. 2010. "Arab Women Bloggers: The Emergence of Literary Counterpublics." *Middle East Journal of Culture and Communication* 3, no. 3:312–32.

El-Enany, Rasheed. 1993. *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning.* London and New York: Routledge.

———. 2006. *Arab Representations of the Occident: East-West Encounters in Arabic Fiction.* London and New York: Routledge.

Enloe, Cynthia. 1989. *Bananas, Beaches, and Bases: Making Feminist Sense of International Politics.* Berkeley: Univ. of California Press.

Ez Eldin, Mansoura. 2006. "An Awkward Situation." *Banipal* 25 (Spring): 52.

Fakhr, Husam. 1985. *al-Busat laysa 'ahmadiyyan.* With an introduction by Yusuf Idris. Cairo: al-Ahram.

———. 1992. *'Umm al-shu'ur.* Cairo: Mukhtarat fusul, al-hay'a al-'ama li al-kitab.

———. 2004. *Wujuh New York* [Faces of New York]. Cairo: Dar merit.

———. 2006. Ya 'aziz 'ayni [O apple of my eyes]. Cairo: Dar merit.

———. 2007. *Hikayaat Amina* [Amina's stories]. Cairo: Dar merit.

———. 2008a. *Hawadit al-'akhar* [Tales of the other]. Cairo: dar al-'ayn.

———. 2008b. Interview with Ahmad Wa'il on *Hawadit al-'akhar. 'Akhbar al-'adab*, 22 June.

Fanon, Frantz. (1961) 1967. *The Wretched of the Earth.* Translated by Constance Farrington, with a preface by Jean-Paul Sartre. London: Penguin Books.

———. (1975) 1986. *Black Skin, White Masks.* Translated by Charles Lam Markmann. London: Pluto.

Faqir, Fadia. 1995. "Introduction." In *The Golden Chariot*, by Salwa Bakr, translated by Dinah Manisty, v–ix. Reading: Garnett.

Farghali, Ibrahim. 2006a. "The Disconcerted Individual." *Banipal* 25 (Spring): 89.

———. 2006b. "Injil 'Adam li Muhammad 'Ala' al-Din: shayatin al-kitaba wa al-hayah." *al-Nahar* (Lebanese newspaper), 22 July. http://alaaeldin.blogspot.com/2006/09/2_10.html. Accessed 1 November.

Fawwaz, Zaynab. (1893) 1984. *al-Hawa wa al-wafa'* [Love and fidelity]. Cairo: al-Matba'a al-hindiyya; Beirut: al-Majlis al-thaqafi li janub Lubnan.

———. 1894. *Kitab al-durr al-manthur fi tabaqat rabbat al-khudur* [Scattered pearls in the biographies of hidden women]. Cairo: Bulaq, al-matba'a al-kubra al-'amiriyya.

———. (1899) 1984. *Husn al-'awaqib: Ghada al-Zahra'* [Good consequences or Ghada the Radiant]. Cairo: al-Matba'a al-hindiyya; Beirut: al-Majlis al-thaqafi li janub Lubnan.

———. 1905. *al-Malik Qurush* [King Qurush]. Cairo.

———. 1906. *al-Rasa'il al-zaynabiyya* [Zaynab's epistles]. Cairo: al-Matba'a al-mutawassitiyya.

Fawzi, Fatima. 2000. "Qamis wardi farigh: al-kitaba 'abra dawa'ir mughlaqa." *'Adab wa naqd*, November, 118–25.

Friedman, Susan Stanford. 1998. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice." In *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, edited by Sidonie Smith and Julia Watson, 72–82. Madison: Univ. of Wisconsin Press.

Fu'ad, Ni'mat. 1953. *Dirasa fi Adab al-Rafi'i* [A study of the literary work of al-Rafi'i]. Cairo: Dar al-fikr al-'Arabi.

———. 1978. *Ibrahim Abdel Qadir al-Mazini*. Cairo: Al-Hay'a al-'amma li al-kitab.

Gauch, Suzanne. 2007. *Liberating Shahrazad: Feminism, Postcolonialism, and Islam*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Gerami, Shahin. 2005. "Islamist Masculinity and Muslim Masculinities." In *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, edited by Michael S. Kimmel et al., 448–57. London and New Delhi: Sage Publications.

Ghazoul, Ferial. 1996. "al-Muqawamah 'abra al-mufaraqah" [Resistance via paradox]. In *Latifa al-Zayyat: al-adab wa al-watan*, edited by Sayyid al-Bahrawi, 197–200. Cairo: Nur, dar al-mar'a al-'arabiyya li al-nashr wa markaz al-buhuth al-'arabiyya li al-nashr.

Ghoussoub, May, and Emma Sinclair-Webb, eds. 2000. *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East*. London: Saqi Books.

Gordimer, Nadine. 1997. "Foreword: The Dialogue of Late Afternoon." In *Echoes of an Autobiography*, by Naguib Mahfouz, translated by Denys Johnson Davies. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

Grace, Daphne. 2004. *The Woman in the Muslin Mask: Veiling and Identity in Postcolonial Literature*. London: Pluto Press.

Grewal, Inderpal, and Kaplan, Caren eds. 1997. *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis and London: Univ. of Minnesota Press.

al-Hadari, Ihab. 2007. "al-Lugha al-jadida: 'akhtar wa muta': 'intaqalat min al-shari' wa dahaliz al-internet ila al-riwayat" [The new language: dangers and pleasures which moved from the street and the corridors of the Internet to novels]. *al-Sharq al-'awsat*, 9 May. http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&issueno=10389&article=418428&feature=1. Accessed on 1 May 2008.

Hafez, Sabry. 1976. "The Egyptian Novel in the Sixties." *Journal of Arabic Literature* 7:68–84.

———. 1993. *The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books.

———. 2001. "Jamaliyyat al-riwaya al-jadida: al-qati'a al-ma'rifiyya wa al-naz'a al-mudadda li al-ghina'iyya" [Poetics of the new novel] *Alif: Journal of Comparative Poetics. The Lyrical Phenomenon* 21:184–246.

———. 2002. "Torture, Imprisonment, and Political Assassination in the Arab Novel." Translated from Arabic by Basil Samara. *Al Jadid* 8, no. 38 (Winter), http://www.aljadid.com/content/torture-imprisonment-and-political-assassination-arab-novel. Accessed 12 May 2009

al-Hafiz, Yasir 'Abd. 1996. "Vito 'ala kitabat al-banat" [A veto on girls' writing]. *'Akhbar al-'adab* (22 December): 8.

———. 1997a. "Sab'at 'ashar kawkaban fi sama' kitabat 1997" [Seventeen planets in the sky of literature written in the 1997s] *'Akhbar al-'adab* (28 September): 15

———. 1997b. "Wahdati tadfa'uni li kitaba tanshud al-kamal" [Interview with Nura Amin: my loneliness pushes me to a writing that seeks completion]. *'Akhbar al-'adab* (8 June): 9.

Haikal, Mohammed Hussein. (1914) 1992. *Zaynab*. 5th ed. Cairo: Dar al-ma'arif.

———. 1990. *Zainab*. Translated by J. M. Grinsted. Darf Publishers.

al-Hakim, Tawfiq. (1933) 2005. *'Awdat al-ruh*. Cairo: Dar al-shorouq.

———. 1938a. *Tahta shams al-fikr*. Cairo: Maktabat al-'adab wa matba'atuha.

———. 1938b. *'Usfur min al-sharq*. Cairo: Lajnat al-ta'lif.

———. (1943) 1975. *Zahrat al-'umr.* Cairo: Dar al-hilal.
———. (1944) 1972. *al-Ribat al-muqaddas.* Cairo: Maktabat al-'adab.
———. 1964. *Sijn al-'umr.* Cairo: al-Matba'a al-namuthajiyya.
———. 1966. *Bird of the East.* Translated by R. Bayly Winder. Beirut: Khayyats.
———. 1976. *Himar al-Hakim,* Cairo: al-Matba'a al-namuthajiyya.
———. 1990. *The Return of the Spirit.* Translated by William M. Hutchins. Three Continents Press.
Halim, 'Asma. 1977. *Hikayat 'Abdu 'Abd al-Rahman* [The story of Abdu Abd al-Rahman]. Cairo: Dar al-thaqafa al-jadida.
Hannah, Michelle. 2005. "*'Injil 'Adam.*" *Boswtol* online magazine, no. 70 (8 November); no longer available.
Haqqi, Yahya. (1944) 1984. *Qindil 'Umm Hashim.* Cairo: Dar al-ma'arif.
———. 1973. *The Saint's Lamp and Other Stories.* Translated by M. M. Badawi. Leiden: E. J. Brill.
———. 1986. *Fajr al-qissa al-misriyya.* Cairo: al-Hay'a al-'amma li al-kitab.
Hartman, Michelle. 2004. "'Besotted with the Bright Lights of Imperialism'? Arab Subjectivity Constructed Against New York's Many Faces." *Journal of Arabic Literature* 35, no. 3:270–96.
Hashim, Labiba. 1899. "Hasanat al-hub." *al-Diya',* 30 June, 634.
———. (1904) 2002. *Qalb al-rajul* [The heart of man]. With an introduction by Yumna al-'Id. Damascus: Dar al-mada.
———. 1906. "Introduction." *Fatat al-sharq,* no. 1.
Hassan, Wail S. 2003. "Gender (and) Imperialism: Structures of Masculinity in Tayeb Salih's *Season of Migration to the North.*" *Men and Masculinities* 5, no. 3:309–24.
Hatem, Mervat. 1994. "Egyptian Discourses on Gender and Political Liberalization: Do Secularist and Islamist Views Really Differ?" *Middle East Journal* 48, no. 4 (Autumn): 661–76.
———. 1998. "Dumu' 'A'isha Taymur wa naqd khatabay al-hadatha wa al-niswi 'an misr fi al-qarn al-tasi' 'ashar" [The tears of Aisha Taymur: a critique of modernist and feminist discourses on Egypt in the nineteenth century]. In *Zaman al-nisa' wa al-dhakira al-badila* [Women's time and alternate memory], edited by Hoda Elsadda et al., 245–74. Cairo: Multaqa al-mar'a wa al-dhakira.
———. 2001a. "A Discursive Study of the Debate on the Changing Roles of Women in Late Nineteenth Century Egypt and the Development of a Social-Sexual Contract." Paper presented at the Second Mediterranean Social and Political Research Meeting, Mediterranean Programme, Robert Schuman Centre for Advanced Studies, European Univ. Institute, Florence. March.

———. 2001b. "Malak Hifni Nasif bayna ru'a qadima wa jadida." In *Min ra'idat al-qarn al-'ishriyn: shakhsiyyat wa qadaya*, edited and introduced by Hoda Elsadda, 23–37. Cairo: Multaqa al-mar'a wa al-dhakira.

———. 2003. "Introduction." In *Nata'ij al-'ahwal fi al-'aqwal wa al-'af'al*. 2d ed. Cairo: al-Majlis al-qawmi li al-mar'a.

———. 2008. "Writing About Life Through Loss: 'A'isha Taymur's Elegies and the Subversion of the Arabic Canon." In *Transforming Loss into Beauty: Essays on Arabic Literature and Culture in Honor of Magda al-Nowaihi*, edited by Marle Hammond and Dana Sajdi, 229–52. Cairo and New York: American Univ. in Cairo Press.

———. 2011. *Literature, Gender and Nation-Building in Nineteenth-Century Egypt: The Life and Works of 'Aisha Taymur*. New York: Palgrave Macmillan.

Hawwas, Abd al-Hamid. 1997. "'Abdallah al-Nadim wa'y al-tahrir min al-fulklur ila al-thaqafa al-wataniyya" ['Abdallah al-Nadim—Liberation consciousness: from folklore to national culture]. In *Buhuth nadwat al-'ihtifal bi dhikra murur mi'at 'am 'ala wafat 'Abdallah al-Nadim*, 129–33. Cairo: al-Majlis al-'a'la li al-thaqafa.

Haydar, Adnan, and Michael Beard. 1993. "Mapping the World of Naguib Mahfouz." In *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*, edited by Michael Beard and Adnan Haydar, 1–9. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

Helie-Lucas, Marie-Aimee. 1990. "Women, Nationalism, and Religion in the Algerian Liberation Struggle." In *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*, edited by Margot Badran and Miriam Cooke, 105–14. London: Virago.

Herrera, Linda. 2002. "'The Soul of a Nation'–'Abdallah al-Nadim and Educational Reform in Egypt (1845–1896)." *Mediterranean Journal of Educational Studies* 7, no. 1:1–24.

Hishmat, Dina. 2006. *al-Qahira fi al-adab al-misri al-hadith wa al-mu'asir: min hilm al-madina al-kabira ila 'uzlat al-dawahi*. Cairo: al-Majlis al-'a'la li al-thaqafa.

Hrock, Miroslav. 1996. "From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe." *Mapping the Nation*, ed. Gopal Balakrishnan. London and New York: Verso.

Hunter, J. Paul. 1990. *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteen Century English Fiction*. New York and London: W. W. Norton and Company.

Husayn, Taha. 1978. "Introduction." In *'Ahadith jiddatti*, by Suhayr al-Qalamawi 9–19. Cairo: Dar al-hilal.

Ibrahim, Sonallah. (1966) 2003. *Tilka al-ra'iha*. Minya: Dar al-huda.

———. 1971. *The Smell of It.* Translated by Denys Johnson-Davies. London: Heinemann.
———. (1981) 1991. *al-Lajna.* 6th ed. Cairo: Dar sharqiyyat.
———. (1992) 2003. *Dhat.* Cairo: Dar al-mustaqbal al-'arabi.
———. 1997. *Sharaf.* Cairo: Dar al-hilal.
———. 2001a. *The Committee.* Translated by Mary St. Germain and Charlene Constable, with an afterword by Roger Allen. Syracuse: Syracuse Univ. Press.
———. 2001b. *Zaat.* Translated by Anthony Calderbank. Cairo: American Univ. in Cairo Press.
———. 2003. "Interview with Youssef Rakha." *al-Ahram Weekly* no. 666 (27 November–3 December). http://weekly.ahram.org.eg/2003/666/cu1.htm.
———. 2004. *'Amrikanli* [The American way]. 2d ed. Cairo: Dar al-mustaqbal al-'arabi.
———. 2008. *al-Qanun al-faransi* [The French law]. Cairo: Dar al-mustaqbal al-'arabi.
al-'Id, Yumna. 2002a. "Interview." *'Akhbar al-'adab,* 3 November, 8.
———. 2002b. "Muqaddima" [Introduction]. *Qalb al-rajul* by Labiba Hashim. Damascus: dar al-mada.
Ismail, Salwa. 2006. *Political Life in Cairo's New Quarters: Encountering the Everyday State.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
al-Jabiri, 'Abd al-Mit'al. 1976. *al-Muslima al-'asriya 'inda Bahithat al-Badiya Malak Hifni Nasif* [The modern Muslim woman in the writings of the searcher in the desert]. Cairo: Dar al-bayan.
Jacob, Wilson Chacko. 2004. "The Turban, the Tarbush, and the Top Hat: Masculinity, Modernity, and National Identity in Interwar Egypt." *al-Raida* 21, no. 104–5 (Winter/Spring): 23–37.
———. 2007. "Eventful Transformations: al-Futuwwa Between History and the Everyday." *Comparative Studies in Society and History* 49, no. 3:689–712.
Jacquemond, Richard. 2004. "The Shifting Limits of the Sayable in Egyptian Fiction." *The MIT Electronic Journal of Middle East Studies* 4 (Fall): 41–52.
———. 2008. *Conscience of the Nation: Writers, State, and Society in Modern Egypt.* Cairo and New York: American Univ. in Cairo Press.
Jameson, Frederic. 1986. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (Autumn): 65–88.
JanMohamed, Abdul R. 1983. *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa.* Amherst: Univ. of Massachusetts Press.

Jayyusi, Salma Khadra. 1992. "Introduction: Palestinian Literature in Modern Times." In *Anthology of Modern Palestinian Literature*, edited and introduced by Salma Khadra Jayyusi, 1–80. New York: Columbia Univ.

———. 1993. "The Arab Laureate and the Road to Nobel." In *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*, edited by Michael Beard and Adnan Haydar, 10–20. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

al-Jindi, Anwar. 1966. *al-Ma'arik al-'adabiyya fi al-shi'r wa al-nathr wa al-thaqafa wa al-lugha wa al-qawmiyya al-'arabiyya* [Literary battles over poetry, prose, culture, language and Arab nationalism]. Cairo: Matba'at al-risala.

al-Jimi'i, 'Abd al-Mon'im Ibrahim. 1994. "An Analytical Study." In *al-Tankit wa al-tabkit*, by 'Abdallah al-Nadim, with an introduction by 'Abd al-'Azim Ramadan. Cairo: al-Hay'a al-'amma li al-kitab.

Kaaki, Lisa. 2006. "Ahmed Alaidy's Mad Mad World." *Arab News*, 2 November. http://archive.arabnews.com/?page=21&section=0&article=84718&d=6&m=11&y=2006. Accessed 28 April 2008.

Kahf, Mohja. 2000. "Packaging 'Huda': Sha'rawi's Memoirs in the United States Reception Environment." In *Going Global: The Transnational Reception of Third World Women Writers*, edited by Amal Amireh and Lisa Suhair Majaj, 148–72. New York and London: Garland.

Kamal, Hala. 2001. "'Awraq al-narjis: al-junun muqawamat al-samt bil kitaba" [Leaves of narcissus: madness and resisting silence in writing]. *'Adab wa naqd* 132.

Kamal, Therese Fabi. 1988. "Riwayat al-ribat al-muqaddas li Tawfiq al-Hakim wa 'alaqatuha bi riwayat tayyis li Anatole France." In *Tawfiq al-Hakim: al-'adib, al- mufakkir, al-'insan: al-kitab al-tidhkari*. Vol. 1. Introduced by 'Abd al-'Aziz al-Dissuqi. Cairo: al-Markaz al-qawmi li al-'adab, wizarat al-thaqafa.

Kandiyoti, Deniz. 1991. "Identity and Its Discontents: Women and the Nation." *Millenium: Journal of International Studies* 20, no. 3:429–43.

———. 1994. "Paradoxes of Masculinity: Some Thoughts on Segregated Societies." In *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*, edited by Andrea Cornwall and Nancy Lindisfarne, 196–212. London and New York: Routledge.

Kaplan, Caren. 1990. "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse." In *The Nature and Context of Minority Discourse*, edited by Abdul R. JanMohamed and David Lloyd, 357–68. New York and Oxford: Oxford Univ. Press.

Kendall, Elisabeth. 2003. "The Theoretical Roots of the Literary Avant-garde in 1960s Egypt." *Edebiyat* 14, no. 1–2:39–56.

———. 2006. *Literature, Journalism, and the Avant-Garde: Intersection in Egypt.* London: Routledge.

Khalaf, Samir, and John Gagnon, eds. 2006. *Sexuality in the Arab World.* London, San Francisco, and Beirut: Saqi.

Khalifa, 'Ijlal. 1973. *al-Haraka al-nisa'iyya al-haditha.* Cairo: al-Matba'a al-haditha.

Kholoussy, Hanan. 2010. *For Better, For Worse: The Marriage Crisis that Made Modern Egypt.* Stanford, CA: Stanford Univ. Press.

Khulayf, Yusuf. 1993. *al-Adab wa al-Haya al-Misriyya: Mohammed Hussein Haikal* [Literature and life in Egypt]. Cairo: Dar al-hilal.

Kilpatrick, Hilary. 1992. "The Egyptian Novel from *Zaynab* to 1980." In *Modern Arabic Literature,* edited by M. M. Badawi, 223–69. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Kimmel, Michael S., et al., eds. 2005. *Handbook of Studies on Men and Masculinities.* London and New Delhi: Sage Publications.

Krishnaswamy, Revathi. 1998. *Effeminism: The Economy of Colonial Desire.* Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.

Leeuwen, Richard van. 1995. "Love and the Mechanisms of Power: Kamal Abd al-Jawwad and Sa'id al-Juhayni." In *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature,* edited by Roger Allen, Hilary Kilpatrick, and Ed de Moor, 91–117. London: Saqi Books.

Lionnet, Francoise. 1995. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity.* Ithaca: Cornell Univ. Press.

Mahfouz, Naguib. (1947) 1982. *Zuqaq al-midaq.* Cairo: Maktabat misr.

———. (1956) 1983. *Bayn al-qasrayn.* Cairo: Maktabat misr.

———. (1957) 1984a. *Qasr al-shawq.* Cairo: Maktabat misr.

———. (1957) 1984b. *al-Sukkariyyah.* Cairo: Maktabat misr.

———. 1967. *'Awlad haritna.* Beirut: Dar al-'adab al-lubnaniyya.

———. 1969. *Hams al-junun.* Cairo: Maktabat misr.

———. 1977. *al-Harafish.* Cairo: Maktabat misr.

———. 1990. *Palace Walk.* Translated by William Maynard Hutchins and Olive E. Kenny. New York: Anchor Books and Doubleday.

———. 1991. *Palace of Desire* Translated by William Maynard Hutchins, Olive E. Kenny, and Lorne M. Kenny. New York: Doubleday.

———. 1992a. *Midaq Alley.* Translated by Trevor Le Gassick. New York: Anchor.

———. 1992b. *Sugar Street.* Translated by William Maynard Hutchins and Angele Botros Samaan. New York: Anchor Books.

Majaj, Lisa Suhair, Paula Sunderman, and Therese Saliba, eds. 2002. *Intersections: Gender, Nation, and Community in Arab Women's Novels*. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

Malti-Douglas, Fedwa. 1991. *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Mandour, Mohamed. 1954. *Ibrahim al-Mazini*. Cairo: Maktabat nahdat Misr.

Massad, Joseph A. 2007. *Desiring Arabs*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Mayer, Tamar, ed. 2000. *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*. London and New York: Routledge.

al-Mazini, Ibrahim 'Abd al-Qadir. 1931. *Ibrahim al-katib*. Cairo: Matba'at maktabat misr.

———. 1976. *Ibrahim the Writer*. Translated by Magdi Wahba. Cairo: al-Hay'a al-'amma li al-kitab.

McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London and New York: Routledge.

Mehrez, Samia. 1994. *Egyptian Writers Between History and Fiction: Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim, and Gamal al-Ghitani*. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

———. 2001–2. "Where Have All the Families Gone? Egyptian Literary Texts of the 1990s." *Arab Studies Journal* 10, no. 1 (Fall/Spring): 31–49.

———. 2008. *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*. London and New York: Routledge.

Mehta, Brinda. 2007. *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing*. Syracuse: Syracuse Univ. Press.

Metcalf, Barbara, ed. 1984. *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Literature*. Berkeley: Univ. of California Press.

Meyer, Stefan. 2001. *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*. New York: State Univ. of New York Press.

Mikhail, Mona. 1978. *Images of Arab Women: Fact and Fiction*. Washington, DC: Three Continents Press.

Miller, Christopher L. 1998. *Nationalists and Nomads: Essays on Francophone African Literature and Culture*. Chicago and London: Univ. of Chicago Press.

Mitchell, Timothy. 1989. *Colonizing Egypt*. Cairo: American Univ. Press.

Mondal, Anshuman. 1999. "Naguib Mahfouz and His Women: The Cairo Trilogy," *SOAS Literary Review* 1 (November). http://www.soas.ac.uk/soaslit/issue1/MONDAL.PDF. Accessed 13 May 2009.

Moore, Lindsey. 2008. *Arab, Muslim, Woman: Voice and Vision in Postcolonial Literature.* London and New York: Routledge.

Murray, Stephen O., and Will Roscoe, eds. 1997. *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature.* New York: New York Univ. Press.

Musa, Subhi. 2008. "Gamal al-Ghitani 'alqa muhadara fi 'ihtifal ja'izat Naguib Mahfouz li al-riwaya . . . Hamdi Abu Golayyel yantasir li al-'adab al-hamishi." *al-Hayat,* 18 December. http://international.daralhayat.com/archivearticle/289581. Accessed 10 November 2009.

al-Musawi, Muhsin Jassim. 2003. *The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence.* Leiden and Boston: Brill.

———. 2007. "Engaging Globalization in Modern Arabic Literature: Appropriation and Resistance." In *Modern Language Quarterly* 68, no. 2 (June): 305–29.

Naaman, Mara. 2006. "America Undone: Sonallah Ibrahim's Intra-Imperial Investigations." *Alif: Journal of Comparative Poetics. Wanderlust: Travel Literature of Egypt and the Middle East* 26:71–93.

al-Nadim, 'Abdallah. (1881) 1994. *al-Tankit wa al-tabkit.* With an introduction by 'Abd al-'Azim Ramadan. Cairo: al-hay'a al-'amma li al-kitab.

———. (1892–93) 1994. *Al-Ustadh.* With an introduction by 'Abd al-'Azim Ramadan. Cairo: al-Hay'a al-'amma li al-kitab.

Naji, Sawsan. 1989. *al-Mar'a fi al-mir'at: dirasa naqdiyya li al-riwaya al-nisa'iyya fi misr, 1888–1985* [Woman in the mirror: a critical study of women's novels in Egypt, 1888–1985]. Cairo: al-Ra'i.

———. 2006. *Surat al-rajul fi al-qassas al-nisa'i* [The image of man in short stories by women]. Cairo: al-Majlis al-'a'la li al-thaqafa.

al-Najjar, Safa'. 2006. "Literature of the 'Ghetto'." *Banipal* 25 (Spring): 100.

Najmabadi, Afsaneh. 1991. "The Hazards of Modernity and Morality: Women, State, and Ideology in Contemporary Iran." In *Women, Islam, and the State,* edited by Deniz Kandiyoti, 48–76. Philadelphia: Temple Univ. Press.

Nandy, Ashis. 1983. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism.* New Delhi: Oxford Univ. Press.

al-Naqqash, Raja'. 1998. *Naguib Mahfouz: safahat min mudhakiratihi wa 'adwa' jadida 'ala 'adabihi wa hayatihi* [Naguib Mahfouz: pages from his memoirs and new insights into his art and life]. Cairo: al-Markaz al-ahram li al-tarjama wa al-nashr.

Nasif, Malak Hifni. (1910) 1998. *al-Nisa'iyyat.* With an introduction by Hoda Elsadda. Cairo: Multaqa al-mar'a wa al-dhakira.

———. 1962. *'Athar Bahithat al-Badiya Malak Hifni Nasif 1886–1918.* Cairo: Wizarat al-thaqafa wa al-'irshad al-qawmi.

Nawfal, Hind. (1892–93) 2007. *Al-Fatah* [The young woman]. Republished with an introduction by Hoda Elsadda. Cairo: al-mar'a wa al-thakira.

Nestrovski, Arthur. 1988. "Blindness and Inwit: James Joyce and the Sirens: A Reading of Chapter 11 of *Ulysses.*" *Iowa Review* 18, no. 1 (Winter): 18–26.

al-Nowaihi, Magda. 2000. "The 'Middle East'? Or . . . /Arabic Literature and the Postcolonial Predicament." In *A Companion to Postcolonial Studies,* edited by Henry Schwarz and Sangeeta Ray, 282–303. Oxford: Blackwell.

———. 2001. "Resisting Silence in Arab Women's Autobiographies." *International Journal of Middle East Studies* 33, no. 4:477–502.

Noyes, John K. 2004. "Nomadism, Nomadology, Postcolonialism." *Interventions* 6, no. 2: 159–68.

Orlando, Valerie. 1999. *Nomadic Voices of Exile: Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb.* Athens: Ohio Univ. Press.

———. 2006. "To Be Singularly Nomadic or a Territorialized National: At the Crossroads of Francophone Women's Writing of the Maghreb." *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 6, no. 2:33–53.

Ouzgane, Lahoucine. 2003. "Islamic Masculinities: Introduction." *Men and Masculinities* 5, no. 3:231–35.

———, ed. 2006. *Islamic Masculinities.* London: Zed Books.

Ouzgane, Lahoucine, and Robert Morrell, eds. 2005. *African Masculinities: Men in Africa from the Late Nineteenth Century to the Present.* New York: Palgrave MacMillan; Scottsville: Univ. of KwaZulu-Natal Press.

Palahniuk, Chuck. 2005. *Fight Club.* With a new afterword, London: Vintage.

Parker, Andrew, et al., eds. 1992. *Nationalisms and Sexualities.* London and New York: Routledge.

Pierson, Ruth Roach, and Nupur Chaudhuri, eds. 1998. *Nation, Empire, Colony: Historicizing Gender and Race.* Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Pollard, Lisa. 2005. *Nurturing the Nation: The Family Politics of Modernizing, Colonizing, and Liberating Egypt, 1805–1923.* Berkeley, Los Angeles, and London: Univ. of California Press.

al-Qalamawi, Suhayr. (1935) 1978. *'Ahadith jaddati* [My grandmother's stories]. Cairo: Dar al-hilal.

———. 1962. "Muqaddima" [Introduction]. In *'Athar Bahithat al-Badiya Malak Hifni Nasif 1886–1918,* by Malak Hifni Nasif. Collected and edited by Majd al-Din Hifni Nasif. Cairo: Wizarat al-thaqafa wa al-'irshad al-qawmi.

Qurani, Mahmoud. 2002. "al-Riwa'i wa al-qas Hamdi Abu Golayyel yahtafi bi-lususihi al-mutaqa'idin" [Interview: novelist and short story writer Hamdi Golayyel celebrates his *Thieves in Retirement*]. *al-Quds al-'Arabi*, 3 April, 10.

al-Qutt, 'Abd al-Qadir. 1982. *Bina' al-riwaya fi al-'adab al-misri al-hadith*. Cairo: Dar al-ma'arif.

Radhakrishnan, R. 1992. "Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity." In *Nationalisms and Sexualities*, edited by Andrew Parker et al., 77–95. London and New York: Routledge

Radwan, Noha. 2008. "A Place for Fiction in the Historical Archive." *Critique: Critical Middle Eastern Studies* 17, no. 1 (Spring): 79–95.

al-Rafi'i, Mustafa Sadiq. 1931. *Awraq al-ward: rasa'iluha wa rasa'iluhu* [Rose petals: her epistles and his epistles]. Cairo: al-Matba'a al-salafiyya.

———. 1934a. "Armalat al-hukuma" [Widow of the nation]. *al-Risala* 2, no. 66 (8 October): 1643, 1644, 1679.

———. 1934b. "Fi al-lahab wa la tahtariq" [In the flames and she does not burn]. *al-Risala* 2, no. 57 (6 August): 1283–85.

———. 1934c. "Istanwaqa al-jamal" [He mistook the he-camel for a she-camel]. *al-Risala* 2, no. 64 (24 September):1563–65.

———. 1934d. "Zawjat imam" [Wife of an imam]. *al-Risala* 3, no. 88:243–47, 283–86.

———. 1935. "al-Ta'isha" [A reckless woman]. *al-Risala* 3, no. 96:963–67, 1003–6.

———. 1936a. "al-Qalb al-miskiyn 1" [The wretched heart]. *al-Risala* 4, no. 173 (26 October): 1723–25.

———. 1936b. "al-Qalb al-miskiyn 2." *al-Risala* 4, no. 175 (9 November): 1823–25.

———. 1936c. "al-Qalb al-miskiyn 3." *al-Risala* 4, no. 176 (16 November): 1863–65.

———. 1936d. "al-Qalb al-miskiyn 4." *al-Risala* 4, no. 177 (23 November): 1903–4.

———. 1936e. "al-Qalb al-miskiyn 5." *al-Risala* 4:179 (7 December): 1983–85.

———. 1936f. "al-Qalb al-miskiyn 6." *al-Risala* 4: 180 (14 December): 2023–25.

———. 1936g. "al-Qalb al-miskiyn 7." *al-Risala* 4: 182 (28 December): 2104–5.

———. 1937h. "al-Qalb al-miskiyn 8." *al-Risala* 5: 184 (11 January): 45–47.

al-Ra'i, 'Ali. 1964. *Dirasat fi al-riwaya al-misriyya* [Studies of the Egyptian novel]. Cairo: al-Mu'assasa al-misriyya al-'amma li al-ta'lif wa al-tarjama wa al-tiba'a wa al-nashr.

Ramadan, Somaya. 1995a. "'Adinu laha biwa'yi." *'Akhbar al-'adab*, 28 July, 12.

———. 1995b. *Khashab wa nuhas* [Wood and brass]. Cairo: Dar sharqiyyat.

———. 1996. "Hawla malaff al-banat yaktubna 'ajsadahunna: lisan wa shafatan." *'Ibda'*, 10 September, 35–39.

———. 2000. *'Awraq al-narjis*. Cairo: Dar sharqiyyat.

———. 2001. "Interview with Yasir 'Abd al-Hafiz." *'Akhbar al-'Adab* 189, (27 May): 10.

———. 2002. *Leaves of Narcissus*. Translated by Marilyn Booth. Cairo: American Univ. Press.

Rashid, Amina. 1995. "Latifa al-Zayyat." *Nur* 5 (Autumn).

Rastegar, Kamran. 2007. *Literary Modernity Between the Middle East and Europe: Textual Transactions in Nineteenth Century Arabic, English, and Persian Literature*. London and New York: Routledge.

Robertson, Roland. 1995. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity." In *Global Modernities*, edited by Mike Featherstone, Scott Lash, and Roland Robertson, 25–44. London: Sage.

Rowbotham, Sheila. 1973. *Woman's Consciousness, Man's World*. London: Penguin.

al-Rubi, 'Ulfat. 1999. "Mayy Ziyada wa al-naqd al-nisa'i: qira'a fi kitabiha 'an 'A'isha Taymur" [Mayy Ziyada and feminist criticism: a reading of her book on 'A'isha Taymur]. *'Alif: al-junusa wa al-ma'rifa: siyaghat al-ma'arif bayna al-ta'nith wa al-tadhkir* [*Alif: Journal of Comparative Poetics. Gender and Knowledge: Contribution of Gender Perspectives to Intellectual Formations*] 19:144–69.

———. 2001. "Kitabat al-nisa' 'ala kitabat al-nisa': Mayy Ziyada wa bahithat al-badiya." In *Min ra'idat al-qarn al-'ishriyn: shakhsiyyat wa qadaya*, edited and introduced by Hoda Elsadda, 39–59. Cairo: Multaqa al-mar'a wa al-dhakira.

Russell, Mona L. 2004. *Creating the New Egyptian Woman: Consumerism, Education, and National Identity, 1863–1922*. New York: Palgrave Macmillan.

Ryzova, Lucie. 2005. "Egyptianizing Modernity: The 'New Effendiyya' Social and Cultural Constructions of the Middle Class in Egypt under the Monarchy." In *Re-Envisioning the Egyptian Monarchy*, edited by Arthur Goldschmidt et al., 124–63. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

Sabri, Lubna. 2007. "Husam Fakhr: Yusuf Idris 'akhar 'am mawhiba jahiniyya jadida?" *Elaph*, 23 June. http://www.elaph.com/Web/Culture/2007/6/242741.htm?sectionarchive=Culture. Accessed 2 December 2009.

Safran, Nadav. 1961. *Egypt in Search of Political Community: An Analysis of the Intellectual and Political Evolution of Egypt, 1804–1952*. Cambridge: Harvard Univ. Press.

Said, Edward. (1978) 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

———. (1993) 1994. *Culture and Imperialism*. London: Vintage.

Sarkis, Hanna Afandi. 1904. "Qalb al-rajul." *'Anis al-jalis*, 1794.

al-Sayyid, Ahmed Lutfi. (1908) 1937. "Banatuna wa 'abna'una." In *al-Muntakhabat* [Selected pieces]. Cairo: Dar al-nashr al-hadith.

Selim, Samah. 2003. "The Narrative Craft: Realism and Fiction in the Arabic Canon." *Edebiyat* 14, no. 1/2:109–28.

———. 2004a. "The Nahdah, Popular Fiction, and the Politics of Translation." *MIT-EJMES* 4 (Fall): 71–90.

———. 2004b. *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880–1985*. New York and London: Routledge Curzon.

Scott, Joan W. 1986. "Gender: A Useful Category of Analysis." *American Historical Review* 91, no. 5, 1053–75.

Shakry, Omnia. 1998. "Schooled Mothers and Structured Play: Child Rearing in Turn-of-the-Century Egypt." In *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, ed. Lila Abu-Lughod. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 126–70.

Shaaban, Bouthaina. 2009. *Voices Revealed: Arab Women Novelists, 1898–2000*. Boulder and London: Lynne Rienner Publishers.

Shalan, Jeff. 2002. "Writing the Nation: The Emergence of Egypt in the Modern Arabic Novel." *Journal of Arabic Literature* 33, no. 3:211–47.

Shalash, Ali. 1988. *Al-majallat al-'adabiyya fi misr* [Literary magazines in Egypt]. Cairo: al-Ha'a al-'amma li al-kitab.

al-Sharif, Ahmed. 1998. "Qamis wardi farigh: al-hayat 'abra al-kitaba." *'Adab wa naqd* 151 (March): 97–104.

Sharif, Hiba. 1993. "Hal li al-nass al-nisa'i khususiyya? Dirasa li riwayat *al-Bab al-maftuh*" [What are the specificities of a feminist text? A study of *al-Bab al-Maftuh*]. In *Hajar* 1, edited by Hoda Elsadda and Salwa Bakr. Cairo: Dar sina li al-nashr.

el-Sheik, Ibrahim. 1991. "Egyptian Women as Portrayed in the Social Novels of Najib Mahfuz." In *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*, edited Trevor Le Gassick, 85–100. Washington, DC: Three Continents Press.

Shukri, Ghali. 1964. *al-Muntami: dirasa fi 'adab Naguib Mahfouz*. Cairo: Maktabat al-zanari.

———. 1966. *Thawrat al-mu'tazil: dirasah fi 'adab Tawfiq al-Hakim*. Cairo: Maktabat al-Anglo.

Siddiq, Muhammad. 2007. *Arab Culture and the Novel: Genre, Identity, and Agency in Egyptian Fiction*. London and New York: Routledge.

Sinha, Mrinalini. 1995. *The Manly Englishman and the Effeminate Bengali in the Late Nineteenth Century*. Manchester and New York: Manchester Univ. Press; St. Martin's.

Starkey, Paul. 1987. *From the Ivory Tower: A Critical Study of Tawfiq al-Hakim*. London: Ithaca Press, The Middle East Centre, St. Antony's College Oxford.

———. 1998. "Modern Egyptian Culture in the Arab World." In *The Cambridge History of Egypt*. Vol. 2, *Modern Egypt, from 1517 to the End of the Twentieth Century*, edited by M. W. Daly, 394–426. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

———. 2006. *Modern Arabic Literature*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

Stehli-Werbeck, Ulrike. 2006. "The Question of Identity and the Narrative Concept of *Tilka al-ra'iha* by Sun'allah Ibrahım." *Middle Eastern Literatures* 9, no. 2 (August): 137–46.

al-Subki, Amal. 1986. *al-Haraka al-nisa'iyya fi misr ma bayna al-thawratayn 1919–1952*. Cairo: al-Hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab.

Tahir, Baha'. 2009. "Tawasul al-'ajyal fi al-'adab al-misri al-hadith: May Telmissany ka namudhaj." *Nizwa*, 14 July.

Tarabishi, George. (1977) 1997. *Sharq wa gharb, rujula wa 'unutha: dirasah fi 'azmat al-jins wa al-hadara fi al-riwaya al-'arabiyya*. Beirut: Dar al-tali'ah.

Taymur, 'A'isha. (1888) 2003. *Nata'ij al-'ahwal fi al-'aqwal wa al-'af'al* [The consequences of circumstances in words and deeds]. With an introduction by Mervat Hatem. Cairo: al-Majlis al-qawmi li al-mar'a.

———. (1892) 2002. *Mir'at al ta'amul fi al-'umur* [Mirror for reflection on affairs]. With an introduction by Mervat Hatem. Cairo: Multaqa la-mar'a wa al-dhakira.

Telmissany, May. 1996. "al-Kitaba 'ala hamish al-tarikh: misr al-ghiyab" [Writing on the margin of history: Egypt as absence]. In *Latifa al-Zayyat: al-'adab wa al-watan*, edited by Sayyid al-Bahrawi, 97–106. Cairo: Nur, dar al-mar'a al-'arabiyya li al-nashr wa markaz al-buhuth al-'arabiyya li al-nashr.

———. (1997) 2002. *Dunyazad*. Beirut: Dar al-'adab.

———. 2000. *Dunyazad*. Translated by Roger Allen. London: Saqi.

Tucker, Judith. 1985. *Women in Nineteenth-Century Egypt*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Valassopoulos, Anastasia. 2007. *Contemporary Arab Women Writers: Cultural Expression in Context*. London and New York: Routledge.

Viswanathan, Guari. 1989. *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*. New York: Columbia Univ. Press.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

West, Russell, and Frank Lay, eds. 2000. *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture.* Amsterdam: Rodopi.

What About Masculinity. 2004. Special issue, *al-Raida* 21 (Winter/Spring): 104–5.

Wright, J. W., Jr., and Everett K. Rowson, eds. 1997. *Homoeroticism in Classical Arabic Literature.* New York: Columbia Univ. Press.

Yuval-Davis, Nira, and Flora Anthias, eds. 1989. *Woman-Nation-State.* London: Macmillan.

Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender and Nation.* London: Sage.

al-Zayyat, Latifa. (1960) 1989. *al-Bab al-maftuh.* Cairo: al-Hay'a al-misriyya al-'amma li al-kitab.

———. 1986. *al-Shaykhukha wa qisas 'ukhra.* Cairo: dar al-Mustaqbal al-'arabi.

———. 1989. *Min suwar al-mar'a fi al-riwaya wa al-qisas al-'arabiyya* [Images of women in Arabic novels and short stories]. Cairo: Dar al-thaqafa al-jadida.

———. 1990. "Hawla al-'iltizam al-siyasi wa al-kitaba al-nisa'iyya: muqabala m'a Latifa al-Zayyat" [Political commitment and feminist writing: interview with Latifa al-Zayyat]. *Alif* 10:134–50.

———. 1992a. *Hamlat taftish: 'awraq shakhsiyya.* Cairo: Dar al-hilal.

———. 1992b. "al-Katib wa al-huriyya" [The writer and freedom]. *Fusul* 11, no. 3 (Autumn): 237–39. Reprinted in *Latifa al-Zayyat: al-'adab wa al-watan,* edited by Sayyid al-Bahrawi. Cairo: Nur, dar al-mar'a al-'arabiyya li al-nashr wa markaz al-buhuth al-'arabiyya li al-nashr, 1996.

———. 1993. "Latifa al-Zayyat fi mir'at Latifa al-Zayyat." *'Ibda'* (1 January): 54–58.

———. 1994a. *Bay' wa shira'* [Selling and buying]. Cairo: al-Hay'a al-'amma li al-kitab.

———. 1994b. "Muqabala." *'Adab wa naqd* 106 (June).

———. 1994c. *Sahib al-bayt.* Cairo: Dar al-hilal.

———. 1994d. "Tajrubati fi al-kitaba" [My experience in writing]. In *Sahib al-bayt,* 117–29. Cairo: Dar al-hilal.

———. 1995. *al-Rajul al-ladhi 'arafa tuhmatahu.* Cairo: Dar sharqiyyat.

———. 1996. "shahadat mubdi'a" [Testimony of a woman creative writer]. *'Adab wa naqd* 135:17–20.

———. 1997a. *The Owner of the House.* Translated by Sophie Bennett. London: Quartet Books.

———. 1997b. *The Search: Personal Papers.* Translated by Sophie Bennett. London: Quartet.

———. 2000. *The Open Door.* Translated by Marilyn Booth. Cairo: American Univ. in Cairo Press.

Zeidan, Joseph T. 1995. *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond.* New York: State Univ. of New York Press.

Zikri, Mustafa. 2006. "No More Big Issues." *Banipal* 25 (Spring): 82.

Zimmerman, Nadya. 2002. "Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in Joyce's Ulysses." In *Journal of Modern Literature* 26 (Fall): 108–18.

Ziyada, Mayy. 1920. *Bahithat al-badiya: bahth 'intiqadi.* Cairo: Matba'at al-muqtataf.

———. (1926) 1975. *'A'isha Taymur, sha'irat al-tali'a.* Beirut: Mu'assasat Nawfal.

المؤلفة فى سطور:
هدى الصدة

أستاذة الأدب الإنجليزى والمقارن فى كلية الآداب، وناشطة نسوية، وعضوة مؤسسة ورئيسة مجلس أمناء مؤسسة المرأة والذاكرة فى مصر. شغلت منصب باحثة زائرة فى جامعة جورجتان فى الولايات المتحدة الأمريكية (٢٠١٤-٢٠١٥) عملت أستاذة كرسى فى دراسات العالم العربى المعاصر فى جامعة مانشستر فى إنجلترا (٢٠٠٥-٢٠١١)، كما كانت مديرة مشاركة لمركز العالم العربى للدراسات المتقدمة فى المملكة المتحدة (٢٠٠٦-٢٠١١) فى عام ١٩٩٢ شاركت فى تأسيس وتحرير **مجلة هاجر- دورية بينية فى دراسات المرأة العربية** (١٩٩٤-١٩٩٨) وهى عضوة فى المجلس الاستشارى لدورية "دراسات النساء فى الشرق الأوسط " (منذ عام ٢٠١٥)، وفى المجلس الاستشارى لمركز الأصفرى فى الجامعة الأمريكية فى بيروت (منذ عام ٢٠١٧) ، والمجلس الاستشارى لمبادرة الإصلاح العربى (منذ ٢٠١٥) ومجلس إدراة وحدة مناهضة التحرش فى جامعة القاهرة (منذ عام ٢٠١٤) . ومجلس أمناء جائزة ساويرس الثقافية (منذ عام ٢٠٠٥). لها مقالات وكتب منشورة بالعربية والإنجليزية فى مجالات دراسات الجندر والدراسات الأدبية المقارنة والتاريخ الشفوى النسوى.

المترجمة في سطور:
هالة كمال

أستاذة في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في كلية الآداب، جامعة القاهرة. ناشطة نسوية وباحثة متخصصة في دراسات الجندر والأدب المقارن. لها دراسات منشورة بالعربية والإنجليزية في مجالات دراسات الجندر والدراسات الأدبية المقارنة وتاريخ الحركة النسوية المصرية. مهتمة بدراسات الترجمة، ولها أبحاث منشورة باللغة الأنجليزية حول ترجمة الفكر والنقد الأدبي النسوي، كما قامت بترجمة العديد من الكتب المتخصصة في مناهج البحث النسوي، منها ما صدر عن المركز القومي للترجمة: كتاب ليلى أحمد **المرأة والجنوسة في الإسلام** (بالاشتراك مع منى إبراهيم، ١٩٩٩) ، كتاب **أصوات بديلة** تحرير: هدى الصدة (٢٠٠٢)، وكتاب جوديث تاكر نساء مصر في القرن التاسع عشر (٢٠٠٨)، وكتاب **مدخل إلى البحث النسوي نظرية وتطبيق** (٢٠١٥) . كما لها ترجمات أخرى مثل كتاب مينيكه شيبر **إياك والزواج من كبيرة القدمين** (بالاشتراك مع منى إبراهيم، دار الشروق ،٢٠٠٨)، وكتاب **النقد الأدبي النسوي** (مؤسسة المرأة الذاكرة، ٢٠١٥).

التصحيح اللغـوى : حنفـى محمـــود

المشرف على المطبوعات : حســـن كامـــل

صدر هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ٢٠١٢ عن دار نشر جامعة إدنبره بإسكتلندا ودار نشر جامعة سيراكيوز بأمريكا، ليقدم نموذجا متميزا في الدراسات البينية الجامعة بين الدراسات الأدبية وما بعد الكولونيالية ودراسات الجندر، مع التركيز على نشأة الرواية العربية وتطورها. وهو يجمع بين الترتيب الزمني والموضوعات المتنوعة التي تنتظم جميعها في ثلاثة أجزاء تؤطرها مقدمة وكلمة ختامية. ويتناول الجزء الأول نشأة الخطابات التاريخية حول قضايا الوطن والجندر في الأدب العربي من نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. أما الجزء الثاني فيتتبع مراحل تطور السردية الوطنية وهزيمة نموذج النهضة، بدءا من منتصف خمسينيات القرن العشرين فصاعدا. ويركز الجزء الثالث على روايات "الكتابة الجديدة" بأقلام جيل جديد من الكاتبات والكتاب المتزايدين والصاعدين منذ تسعينيات القرن الماضي.

يندرج هذا الكتاب ضمن القراءات المدرجة في الجامعات الغربية. وقد قام رشيد العناني؛ أستاذ الأدب العربي والمقارن في جامعة إكستر ببريطانيا، بافتتاح سلسلة جامعة إدنبره في دراسات الأدب العربي بإصدار هذا الكتاب، باعتباره في رأيه يقدم "دورة كاملة في حياة الرواية كنوع أدبي في الأدب العربي. ولكنها ليست دراسة أخرى لتاريخ ذلك النوع الأدبي، وإنما هي بالأحرى محاولة لإعادة كتابة ذلك التاريخ الأدبي من منظور جندري".

لوحة الغلاف: هدى لطفي